Karl Bücher,
Arbeit und Rhythmus.

B. G. Teubner in Leipzig.

7c6

THE
CHARLES MYERS
LIBRARY

Reference
Section

NATIONAL INSTITUTE
OF
INDUSTRIAL
PSYCHOLOGY

Med
K36434

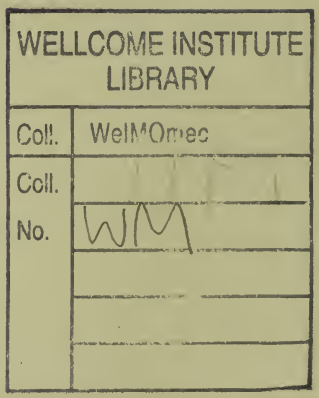
Arbeit und Rhythmus

von

Karl Bücher.

Vierte, neubearbeitete Auflage.
Mit 26 Abbildungen auf 14 Tafeln.

1909
Leipzig und Berlin,
Druck und Verlag von B. G. Teubner.



Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Meiner lieben Frau

gewidmet

Vorwort zur vierten Auflage.

Die erste Auflage dieser Schrift erschien im Herbst 1896 im XVII. Bande der Abhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Ihre Veröffentlichung beabsichtigte nur eine Anregung. Bei Gelegenheit einer Untersuchung über die älteren Formen der Arbeitsvereinigung und Arbeitsgemeinschaft hatte sich mir eine Reihe von Beobachtungen aufgedrängt, deren ich auf dem Wege einer rein ökonomischen Untersuchung nicht vollständig hatte Herr werden können, da sie einerseits nach dem Gebiete der Physiologie und Psychologie, anderseits nach dem der Sprachwissenschaft und Musik hinüberleiteten und namentlich für die Geschichte der Poesie, speziell der Metrik, wichtig zu werden versprachen. Ich hielt es zunächst nicht für ratsam, mich auf Gebiete zu wagen, auf denen ich aus Mangel der erforderlichen Fachkenntnisse Gefahr lief, alsbald zu straucheln. Auf der andern Seite erschien es mir als Pflicht, alles vorhandene Material, das mir erreichbar war, zu sammeln und mit diesem die Untersuchung so weit zu führen, daß sie von den in Betracht kommenden Fachwissenschaften übernommen und weiter verfolgt werden könnte. Immerhin hatte mich hierbei mein Weg bis zur Aufstellung einer neuen Theorie über die Entstehung der Poesie und der Musik geführt.

Noch ehe die beteiligten Disciplinen Zeit gefunden hatten, sich mit dem Inhalt der Schrift auseinanderzusetzen, wurde im Frühjahr 1899 eine zweite Auflage nötig, und ihr folgte am Ende des Jahres 1901 eine dritte. Jedesmal hatte ich mit der Empfindung zu kämpfen, daß mich die Neubearbeitung des Gegenstandes immer tiefer in Studien hineinführte, die nicht meines Faches sind; jedesmal aber hatten

auch Leser und Freunde des Buches mich durch Zusendung einschlägiger Beobachtungen und übersehenen literarischen Materials sozusagen zum Verwalter eines Schatzes gemacht, welcher mit dem, was mir bei meiner sonstigen wissenschaftlichen Arbeit ungesucht in die Hand gewachsen war, der Öffentlichkeit nicht vorenthalten werden durfte. Und alsbald ergab die erneute Beschäftigung mit dem Gegenstande auch neue Gesichtspunkte; manche Frage, die früher hatte ausgeschaltet werden müssen, löste sich fast von selbst; an vielen Punkten konnte die Beweisführung ergänzt und verstärkt werden. So kam es schon bei der zweiten Auflage zu einer durchgreifenden Umarbeitung, und auch die dritte brachte wesentliche Erweiterungen.

Mit ihr gedachte ich meine dem Buche gewidmete Arbeit abzuschließen und veranlaßte darum den Verlag, es in so starker Auflage zu drucken, daß dem Bedarf voraussichtlich für meine Lebenszeit genügt sein konnte. Trotzdem hat sich nach sechs Jahren das Bedürfnis eines Neudrucks herausgestellt. Auch an diesen bin ich im Drange anderer Aufgaben nur widerstrebend herangetreten. Aber auch diesmal hat der Stoff seinen Zauber, der so manchen Leser gefangen genommen zu haben scheint, wieder auf mich ausgeübt; ja ich habe noch niemals so sehr unter dem Eindrucke gestanden, daß doch auch der Nationalökonom noch mit ihm fertig zu werden suchen muß und daß, was ich früher geben konnte, dazu erst einen guten Anfang abgibt. So habe ich mich nicht darauf beschränkt, neues Tatsachenmaterial gehörigen Ortes einzuarbeiten, sondern ich bin auch den Gelegenheiten nicht aus dem Wege gegangen, die Fragen und Aufgaben wenigstens anzudeuten, auf welche die Ergebnisse meiner Untersuchungen weiter hinausführen.

Inzwischen hat auch die wissenschaftliche Literatur vielfach Veranlassung genommen, sich näher mit den Ergebnissen meiner Arbeit zu beschäftigen, und ich darf hervorheben,

daß die Fachmänner der verschiedenen Gebiete, deren Urteil ich mit einigem Bangen entgegengesehen hatte, mich nicht als Bönhasen behandelt, sondern meine Arbeit als handwerksgerecht haben gelten lassen. Haben sich nicht einmal sonderlich gewundert, daß ein Volkswirt dergleichen Allotria treibe. Nicht minder erfreulich war mir, daß praktische Bestrebungen, wie diejenigen der rhythmischen Gymnastik nach der Methode Jaques Dalcroze, bei dem Buche Anlehnung und Unterstützung gefunden haben, daß die Musiker im In- und Auslande seinem Inhalt Beachtung schenkten, und daß selbst ein Tanzlehrer es lohnend fand, für seine Berufsgenossen einen Auszug desselben zu veröffentlichen. Ich habe von allen zu lernen und mir anzueignen gesucht, was mir für die Sache förderlich, aber stillschweigend abgelehnt, was mir die Grenzen vorsichtiger Forschung zu verlassen schien.

Im Allgemeinen mußte der frühere Charakter des Buches festgehalten werden, der ihm den Weg in weitere Kreise gebahnt hat. Dies verbot mir, das Werk zu einer ethnographischen Materialsammlung werden zu lassen und dadurch den Rahmen einer geschlossenen Untersuchung zu sprengen. Bei der Fülle neuer, meist noch ungedruckter Arbeitsgesänge, die mir zur Verfügung standen, ließ sich diese Absicht nur so verwirklichen, daß ein Teil der Texte der früheren Auflagen, soweit sie schon anderwärts gedruckt zu finden sind, gestrichen wurde. Im Ganzen sind 33 Nummern weggefallen; dafür sind 51 neu aufgenommen worden, sodaß sich der ganze Bestand dennoch um 18 Lieder (von 269 auf 287) vermehrt hat. Um bei Citaten nach der zweiten oder dritten Auflage die Auffindung der angeführten Stücke auch in dieser Auflage zu ermöglichen, ist eine vergleichende Tabelle der Nummern der drei letzten Auflagen beigefügt worden.

Allen, die dem Buche seither ihre Teilnahme entgegengebracht und mich bei seiner Vervollständigung unterstützt haben, sei auch diesmal mein Dank ausgesprochen.

Die bescheidene Beigabe von Abbildungen möchte nicht mißverstanden sein. Sie ist der Überzeugung entsprungen, daß die technischen Bedingungen taktmäßigen Arbeitens dem modernen Menschen nur dann zur vollen Anschauung gebracht werden können, wenn ihm die entsprechenden Vorgänge vor Augen gestellt werden. Von ihrem Verständnis hängt auch das ökonomische Begreifen der älteren Formen der Arbeitsorganisation zu einem großen Teile ab, und so hat man in lebensgetreuen Abbildungen jener Produktionsprozesse geradezu eine noch fast völlig unausgeschöpfte Quellengruppe für die Geschichte der Arbeit zu erblicken. Ich bin den Herren Studierenden Nyok-Ching Tsur aus Ningpo und Hikotaro Nishi aus Tokio, von denen mir jener mit Schilderungen chinesischer Arbeitsvorgänge, dieser mit verschiedenen japanischen Abbildersammlungen an die Hand gegangen ist, darum zu besonderem Danke verpflichtet.

Eine neue Auflage besorgen, heißt Flickarbeit machen. Ich habe sie mit dem Gedanken unternommen, den die Buhnenarbeiter in ihren Kehrreim legen, wenn sie unter Gesang Pfähle auswechseln:

Hoch auf,
Nochmal drauf!

Hoch genug glaube ich den Rammbär gezogen zu haben; möchte der Pfahl, den er in das fruchtbare Erdreich volks- und völkerkundlicher Forschung getrieben hat, auch stärkerem Wogenpralle Stand halten!

Leipzig, den 30. November 1908.

Karl Bücher.

Inhalt.

Seite

I. Die Arbeitsweise der Naturvölker 1
II. Rhythmische Gestaltung der Arbeit 21
III. Arbeitsgesänge 38
IV. Die verschiedenen Arten der Arbeitsgesänge 57
1. Einzelarbeit und gesellige Arbeit 57
a) Zur Handmühle 57
b) Gewinnung und Zubereitung der Spinnstoffe 74
c) Spinnen, Weben, Klöppeln, Flechten 84
d) Bei der Wasserbeschaffung 98
e) Hauswirtschaftliches 103
f) Handwerkslieder 108
g) Beim Pflücken 115
h) Arbeit an Menschen 124
i) Arbeit an und mit Tieren 127
2. Arbeiten im Wechseltakt 153
3. Arbeiten im Gleichtakt 165
a) Beim Befördern von Baumaterial 166
b) Der Totowaka der Neuseeländer 172
c) Bei Ausgrabungen 175
d) Kulilieder 179
e) Lastträgergesänge 185
f) Beim Emporziehen von Lasten 190
g) Pilotenlieder 195
h) Beim Ziehen des Pfluges 209
i) Treidelgesänge 210
k) Chanties 214
l) Beim Rudern 220
Schlußbemerkungen 231
Anhang: Arbeitsgesänge der Neger in den Vereinigten Staaten von Nordamerika 235

Seite

V. Die Anwendung des Arbeitsgesanges zum Zusammenhalten größerer Menschenmassen 252
1. Afrikanische Völker 257
2. Chinesen und andere Ostasiaten 263
3. Georgier 268
4. Aus Palästina, Kleinasien und Ägypten 280
5. Serben, Bulgaren, Rumänen 287
6. Russen 294
7. Esten und Letten 298
8. Aus andern Ländern 303
Schlußbemerkung 307
VI. Gesang mit andern Arten der Körperbewegung . 312
VII. Der Ursprung der Poesie und Musik 356
VIII. Frauenarbeit und Frauendichtung 394
IX. Der Rhythmus als ökonomisches Entwicklungsprinzip 413
Anhang (Bootgesänge) 442
Nummernfolge der Liedertexte in der II., III. und IV. Auflage . 461
Register 463

Tafelverzeichnis.

Tafel I: A. Gallafrauen auf Reibsteinen Korn mahlend.
B. Frauen aus Palästina, mit der Handmühle Mehl mahlend.
„ II: Brotbacken mit Flötenbegleitung im alten Griechenland.
„ III: A. Koreaner aus Söul, Rübsamen stampfend.
B. Negerfrauen aus Liberia, im Wechseltakt Korn stampfend.
„ IV: Beförderung eines Stierkolosses beim Palastbau Sanheribs.
„ V: Transport einer Steinfigur durch Seilzug. Rechts oben Steine tragende Arbeiter, links unten zwei Männer am Schadûf, oben König Sanherib mit seiner Leibwache.
„ VI: Darstellungen von Arbeitsprozessen auf altägyptischen Denkmälern:
A. Beförderung der 13 Ellen hohen Statue des Dhuthotep durch 172 Seilzieher. Links unten je 3 Wasser- und Walzenträger.
B. Zubereitung des Flachses durch Schwingen, Drehen und Klopfen.
C. Teigkneten in der königlichen Küche.
D. Schmiedefeuer mit zwei Blasebälgen, die im Wechseltakt getreten werden.
„ VII: A. Ägyptische Fröner bei der Getreideernte, unter Flötenspiel und Gesang im Takte arbeitend. In jeder Reihe ein Taktschläger, rechts oben der Aufseher.
B. Pflüger und Säer im alten Ägypten, links zwei Arbeiter mit Hacken die Schollen zerkleinernd.
C. Ägyptische Keltertreter.
D. Römische Keltertreter.
„ VIII: A. Japanischer Lastkarren (niguruma), von Menschen unter Gesang gezogen und geschoben.
B. Japanische Bauarbeiter befördern Balken nach dem Bauplatz.
„ IX: Japanische Bauarbeiter beim Einrammen eines Steines.
„ X: A. Japan. Ein Walfisch wird unter Tanz und Gesang mittels der Spille ans Land gezogen.
B. Teil einer Bleicherei in Nara.
„ XI: A. Blasebalgtreter in einem japanischen Eisenschmelzwerk.
B. Igorote, den doppelten Blasebalg in einer Schmiede treibend.
„ XII: A. Rudern am Drachenfeste nach dem Trommelschlag.
B. Japan. Steintransport beim Bau des Daibutsu-Tempels in Nara (XV. Jahrh.).
„ XIII: Feldbestellung im Gleichtakte unter Trommelschlag beim Häuptling Ngilla in Kamerun.
„ XIV: Eisenbahnbauarbeit mit Musikbegleitung im französischen Sudan.

I.

Die Arbeitsweise der Naturvölker.

Obwohl die Arbeit den Ausgangspunkt aller wirtschaftlichen Erscheinungen bildet, so ist doch ihr Wesen bis jetzt von den Nationalökonomen nur selten einmal gründlicher untersucht worden. Die meisten behandeln sie wie eine absolute ökonomische Kategorie und meinen schon ein Übriges getan zu haben, wenn sie auch auf ihre psychologische und sozialethische Seite eingehen. Sie suchen sie dann begrifflich von andern Arten menschlicher Tätigkeit (Spiel, Sport, Kunstübung, Körperbewegung aus Gesundheitsrücksichten u. dgl.) zu trennen und finden den Unterschied gewöhnlich in dem verschiedenen Zweck dieser Tätigkeiten. Arbeit soll nur die auf die Erzielung eines außer ihr gelegenen nützlichen Erfolgs gerichtete Bewegung sein; alle Bewegungen dagegen, deren Zweck in ihnen selbst liegt, sollen nicht Arbeit sein. Ob die Grenze hier für das Dasein der Kulturmenschen richtig gezogen ist, kann dahingestellt bleiben. Jedenfalls haben wir die Empfindung, daß die Arbeit etwas Besonderes, von allen andern Arten menschlicher Betätigung Unterschiedenes und Unterscheidbares ist. Aber es scheint noch kaum einmal die Frage aufgeworfen worden zu sein, ob denn auf allen Stufen menschlicher Entwicklung eine solche Grenze zwischen Arbeit und andersartiger Tätigkeit zu ziehen ist und ob nicht vielleicht auch ihr Wesen im Laufe der Zeit Wandelungen unterworfen gewesen ist.

Man spricht freilich neuerdings viel von der zunehmenden Intensität der Arbeit; aber man versteht darunter doch bloß das wechselnde Verhältnis der Arbeitsmenge zur Arbeitszeit, betrachtet also die Arbeit als eine qualitativ feststehende, zu allen Zeiten gleichartige Größe, die sich messen und summieren läßt und von der die Menschen bald mehr bald weniger in eine Zeiteinheit zusammendrängen. Und die gleiche Auffassung liegt dem Begriffe der gesellschaftlich notwendigen Arbeit oder Arbeitszeit zugrunde. Auch wenn man im Zusammenhang damit das physiologische Moment der Arbeit, das allerdings früher arg vernachlässigt wurde, jetzt mehr hervorkehrt[1]), so hat das doch ebenfalls nur den Sinn, daß man es mit einer zwar geistig bedingten, aber doch an sich unveränderlichen körperlichen Funktion zu tun zu haben glaubt.

Bei dieser Anschauung schien sich die ganze Aufgabe des historisch verfahrenden Forschers darauf beschränken zu können, die gesellschaftliche Organisation der Arbeit in ihren geschichtlich wechselnden Formen klarzulegen, und wenn er recht gründlich zu Werke gehen wollte, so warf er etwa noch die Frage auf, wie die Arbeit ursprünglich in die Welt gekommen sei. Man beantwortete sie in der Weise, daß man überall die wirtschaftliche Entwicklung mit einem Zustande beginnen ließ, in welchem die Arbeit verabscheut und lediglich als Last empfunden werde. Für diese Annahme konnte man sich mit gutem Grunde darauf berufen, daß in verschiedenen Sprachen die Ausdrücke für Arbeit (πόνος, labor, travail, das mittelhochdeutsche arbeit) ursprünglich den Sinn von Not, Mühsal, Plage gehabt haben.[2]) Und die Ethnographie schien diesen

1) Vgl. Leo von Buch, Intensität der Arbeit, Wert und Preis der Waren. Leipzig 1896.

2) Vgl. G. Cohn, System der Nationalökonomie I, S. 195 — übrigens

sprachgeschichtlichen Beweis zu bestätigen, indem sie die Arbeitsscheu als einen hervorstechenden Charakterzug roher Naturvölker bezeichnete und mit zahlreichen Zeugnissen namhafter Beobachter von Tacitus bis auf den jüngsten Afrikareisenden belegte.[1]) „Paresse et sauvagerie sont synonymes". „Ihr höchstes Glück ist der Müßiggang"; „sie hassen jede Art der Arbeit". Nur die dringendste Not oder der härteste Zwang bringt sie zu einer widerwillig verrichteten Tätigkeit, und auch dies nur, wenn andere Mittel der Bedürfnisbefriedigung versagen.

Von diesem Ausgangspunkte, dem horror laboris, ausgehend, hat man dann einige weit verbreitete, sozialgeschichtliche Erscheinungen zu erklären versucht, wie das Vorkommen von ganzen Räubervölkern, die Sklaverei, den Brautkauf, die Überlastung der Frauen auf den primitiven Stufen der Kultur. Der Starke, meinte man, zwinge den Schwachen, für ihn zu arbeiten, indem er ihm mit gewaffneter Hand das Seine nehme oder ihn seiner Gewalt unterwerfe, um sich seine Körperkräfte dauernd dienstbar zu machen. Die Frau sei bei rohen Völkern bloßes Arbeitstier; so werde sie nur wirtschaftlich gewertet und erlange einen Preis auf dem Markte. Die Institution der Sklaverei sei eines der wichtigsten „Erziehungsmittel der Menschheit".

Das scheint alles einleuchtend, und doch hat diese Konstruktion schlimme Lücken. Ist unüberwindliche Faulheit der Menschen ältestes Erbteil, wie konnten sie dann überhaupt

der einzige mir bekannte Versuch, der den in diesem Abschnitt verfolgten Gesichtspunkten einigermaßen Rechnung trägt.

1) Vgl. z. B. W. Schneider, Die Naturvölker I, S. 254f.; Lippert, Kulturgeschichte der Menschheit I, S. 38; P. Lafargue, Le droit à la paresse, Paris 1883; G. Ferrero in der Revue scientifique 4e Série, Tome 5 (1896), S. 231 ff.

sich über die Daseinsstufe des früchtesammelnden und wurzelgrabenden Tieres emporheben? Räubervölker fänden nichts zu rauben, wenn nicht andere Völker arbeiteten und Vorräte anlegten. Und was die erzieherische Rolle der Sklaverei betrifft, so pflegen wir doch sonst als Grundbedingung jeder erfolgreichen Erziehung die anzusehen, daß der Erzieher selbst die Eigenschaften besitzt, welche er in andern erwecken soll. Gewiß hat die Sklaverei erfahrungsgemäß die Wirkung, daß sie die Arbeit der Verachtung anheimgibt, den Herrenstand selber aber faul macht. Aber soweit die Geschichte reicht, sehen wir sie doch überall mit einem Zustand beginnen, in dem Herr und Knecht gleichmäßig sich an der Arbeit beteiligen, wenn auch die fernere Entwicklung die Last der Arbeit dem letzteren, den Genuß ihrer Früchte dem ersteren zuweist.

Wir müssen darnach den Versuch, die Entstehung und erste Entwicklung der Arbeit an ihr Gegenstück, die „angeborene Trägheit" des Menschen, anzuknüpfen, als mißlungen ansehen. Es handelt sich hier in der Tat um eine fable convenue, und wenn wir die zuverlässigeren Beobachter des Lebens der Naturvölker genauer befragen, so finden wir, daß dieselbe auf eine durchaus unzulässige Übertragung der sozialethischen Vorstellungen unserer Kulturwelt zurückgeht. „Der Naturmensch leistet, im ganzen genommen, oft ein nicht geringeres Maß von Arbeit als der Kulturmensch; aber er leistet sie nicht in regelmäßiger Weise, sondern gewissermaßen sprungweise und launenhaft.... Die angespannte, regelmäßige Arbeit, das ist es, was der Naturmensch scheut."[1]) Den Eindrücken des Augenblicks gehorchend gewährt er eher das Bild der Vielgeschäftigkeit; aber es scheint ihm nicht Ernst mit

1) Ratzel, Völkerkunde, II, S. 120.

seinem Tun; er kennt keinen Unterschied zwischen Spiel und Arbeit, nützlicher und unterhaltender Tätigkeit. „In seinen täglichen Beschäftigungen sieht man den Neuseeländer selten mit einer mehrere Stunden anhaltenden Ausdauer einem Geschäfte obliegen. Denn da er die Zeit nicht richtig zu schätzen weiß, so ist es ihm etwas völlig Gleichgültiges, wann dies oder jenes vollbracht sein wird. Seine ganze Lebensweise ist eine bloß desultorische, und es kann ihm nicht einfallen, seine Verrichtungen regeln zu wollen durch Festsetzung gewisser Stunden dafür. In allem der Natur folgend — bloß in der Mäßigung nicht, welche sie ebenfalls vorschreibt — ißt er bis zur Überfüllung des Magens, sobald ihn hungert, legt sich schlafen, sobald Müdigkeit und Schläfrigkeit sich einstellt, und beginnt einen Tanz oder einen Gesang, sobald er durch seine aufgeregten Lebensgeister den Sporn dazu in sich fühlt." Diese Schilderung eines englischen Missionars[1]) dürfte auf alle primitiven Völker Anwendung erleiden.

Sie gibt die Darstellung eines Lebens, das keinen äußeren Zwang kennt, keinen Beruf, keine soziale Pflicht, und in welchem jeder seine Tätigkeit lediglich nach den eigenen, unmittelbar sich geltendmachenden Bedürfnissen einrichtet, für die Befriedigung dieser Bedürfnisse aber doch ausschließlich auf die eigene

1) Nicholas, Reise nach und in Neuseeland (Bertuchsche Bibl. der wicht. Reisebeschreibungen XVIII) S. 442. — Vgl. auch Finsch, Samoafahrten, S. 66, wo das Verhalten einer Gruppe Eingeborener von Neu-Guinea geschildert wird, die zur Errichtung eines Kohlenschuppens gemietet waren: „Die Arbeit wird oft unterbrochen; einige müssen rauchen, Betel essen, kochen oder ein bißchen schlafen, wie sie das bei ihren eigenen Arbeiten gewohnt sind, und daran muß man sich gewöhnen, wenn überhaupt etwas geschehen soll. Denn diese Naturkinder kennen anhaltende Arbeit in unserem Sinne überhaupt nicht, und bei allen Papuas und Kanakas lodert der erste Eifer mächtig auf, erlischt aber ebenso schnell."

Arbeit angewiesen ist. Dieses Leben ist, nach unserem Maße gemessen, plan- und ziellos; es kennt keine eigentliche Lebensfürsorge, keine Arbeits- und Mahlzeiten, keinen geordneten Wechsel zwischen Tätigkeit und Ruhe. Aber wenn ein solches Dasein auch nicht geregelt ist, so ist es doch vollkommen ausgefüllt; der Naturmensch würde es gegen kein anderes vertauschen[1]). Solange diese Daseinsbedingungen aber dauern, werden sie auch eine sittliche Auffassung des Lebens erzeugen, die der unsrigen schnurstracks zuwiderläuft. Daher jene unüberbrückbaren Gegensätze des wirtschaftlichen Verhaltens und des sittlichen Empfindens, wie sie uns so oft in Kolonialländern zwischen Eingeborenen und Eingewanderten entgegentreten. Man hat immer geglaubt, daß es genüge, den „Wilden" die Technik unseres Ackerbaus, unseres Handwerks zu lehren, um ihn in raschen Schritten zur Höhe europäischer Wirtschaftskultur emporzubringen, und schloß auf bösen Willen, schlechte Charakteranlage, wenn es nicht gelang. Aber man übersah, was der Naturmensch mit sicherem Instinkte erkannte, daß unsere Kultur seinem physischen Wohlbefinden nichts hinzuzufügen vermag, daß unsere Gesittung ihm als Unfreiheit erscheinen muß. Daher die merkwürdige Erscheinung, daß manche Naturvölker nach jahrhundertelanger Berührung mit Europäern in ihrem wirtschaftlichen Verhalten keinen Schritt vorwärts getan haben.

„Was die Beschäftigung der Indianer betrifft" — heißt es in einer neueren Schilderung der Urbewohner Guyanas[2]) — „so ist es selbstverständlich, daß der überwiegend größere

1) Vgl. die geistvollen Darlegungen von Peschel, Völkerkunde (2. Aufl.), S. 155 ff.

2) Joest, Ethnographisches und Verwandtes aus Guyana (Suppl. zu Bd. V des Intern. Arch. f. Ethnogr.), S. 83 f.

Teil aller Arbeit den Frauen zufällt; die Herren der Schöpfung beschäftigen sich am liebsten und vorwiegend mit gar nichts; mit Trinken, Schwätzen oder Liegen in der Hängematte vertrödeln sie ihre Zeit, Tage, Jahre — ihr Leben. Nur der Trieb der Selbsterhaltung und der eiserne Naturzwang veranlaßt sie, gewisse Arbeiten, die sie ihren Frauen nicht aufbürden können, selbst zu verrichten. Dazu gehört die Jagd auf Fische und Tiere des Waldes, der Bau der Hütten und der Corjale (Baumkähne). Irgendwelche regelmäßige Arbeit will und wird der Indianer nie verrichten; ich glaube auch nicht, daß er dazu imstande ist. Wollte man ihn mit einer Peitsche zu einer solchen zwingen, so würde er sterben, ebenso wie etwa eine Katze bei uns, die man vor einen Hundekarren spannen würde. Durch Versprechen einer oder mehrerer Flaschen Branntwein, von Schießpulver, oder von Arzneien, die der Indianer gern gebraucht, kann der Europäer ihn wohl veranlassen, ein Stück Wild zu schießen, vielleicht selbst einen Baum zu fällen; sobald der Indianer aber sein Versprechen gelöst oder einmal einen Tag gearbeitet hat, wird er seinen Lohn fordern, denselben vertrinken, sich in seine Hängematte legen und die nächsten 8 oder 14 Tage zu keiner weiteren Arbeit zu bewegen sein. Mit den Leuten ist einfach gar nichts anzustellen. Dabei sind sie sehr geschickte Fischer und Jäger, und auch ihre Corjale werden gern von den Weißen gekauft."

„Zur Jagd auf größere Tiere bedienen sie sich unserer Gewehre und Büchsen; Schildkröten, Fische und selbst Wasserschweine erlegen sie mit Bogen und Pfeilen. Sehr hübsche und praktische Ruder bzw. Schaufeln schnitzen sie aus Zedernholz und bemalen dieselben später zierlich mit allerhand Zeichnungen; ihre aus Mauritiusfasern, -blättern und -stengeln

geflochtenen Segel bieten dem heftigsten Sturm Widerstand; dennoch arbeitet der Indianer nur aus Not oder zum Zeitvertreib."

„Viel tätiger sind ihre Frauen. Eine Indianer-Hausfrau muß außerordentlich viel arbeiten. Abgesehen von ihren Pflichten als Mutter, Köchin, Wäscherin, Spinnerin, Weberin, Last- und Arbeitstier im allgemeinen, hat sie die Maniok-, Bananen-, Pfeffer- u. s. w. -bäume und -felder in Ordnung zu halten, während sie den Rest ihrer Zeit durch Anfertigen von Töpfen, Körben u. s. w. ausfüllt, deren Erlös später, allerdings nicht von dem Gatten allein, vertrunken wird."[1])

Prüft man eine solche widerspruchsvolle Darstellung näher, so erkennt man, daß doch von diesen Naturmenschen im ganzen eine recht ansehnliche Menge Arbeit geleistet wird, und zwar nicht bloß von den Frauen, sondern auch von den Männern. Nur steht diese Arbeit unter anderen Antrieben und Voraussetzungen als die des Kulturmenschen. Es ist Bedarfsarbeit, keine Erwerbsarbeit, Arbeit, auf die nicht bloß der Besitz, sondern auch der Genuß folgt. Und es ist sehr zu bezweifeln, ob diese Arbeit von dem Naturmenschen als Last empfunden wird, da sie freiwillig und oft in einem das unmittelbare Bedürfnis übersteigenden Umfange übernommen wird.

---

1) Livingstone, Letzte Reise (herausg. v. Waller) S. 265 faßt das Ergebnis seiner Beobachtungen an den Negern folgendermaßen zusammen: „Mein langer Aufenthalt hier gibt mir Gelegenheit zu beobachten, daß sowohl die Männer als die Frauen fast beständig tätig sind. Die Männer flechten Matten oder weben oder spinnen. Die einzige Zeit, wo ich die Leute müßig sehe, ist des Morgens, ungefähr um 7 Uhr, wo alle kommen und sich niedersetzen, um die ersten Strahlen der Sonne zu begrüßen, und selbst diese Zeit wird vielfach dazu benutzt, Perlen aufzuziehen." Vgl. auch die schöne Schilderung des Fleißes der Mandingo bei Mungo Park, Life and Travels, p. 227.

Allerdings erscheint, rein technisch betrachtet, diese Arbeit als außerordentlich mühevoll. Drei Dinge fallen dabei besonders ins Gewicht: die Unvollkommenheit der technischen Hülfsmittel, die Kompliciertheit der Arbeitsprozesse und der ausgesprochen künstlerische Charakter aller ihrer Produkte, die auf längere Dauer berechnet sind.

Die Unvollkommenheit der technischen Hülfsmittel tritt uns augenfällig in unseren Museen für Völkerkunde entgegen, wo neben einem außerordentlichen Reichtum an Gefäßen, Schmucksachen, Geräten, Flecht- und Webstoffen die Zahl und Mannigfaltigkeit der Werkzeuge auffallend gering ist. So vielerlei Anregung das Kunstgewerbe aus solchen Sammlungen schöpfen kann, so gering ist darum ihr Nutzen für die Technik[1]). Meist sind jene Werkzeuge oberflächlich dem menschlichen Gebrauch angepaßte Naturgegenstände (Steine, Keulen, Muscheln, Gräten, Knochen). Der Erfolg der Arbeit hängt fast ganz von der Gewandtheit und Muskelkraft des Arbeiters ab. Technische Fortschritte bürgern sich sehr langsam ein, weil sie immer nur in sehr kleinen Etappen sich vollziehen können, und weil die Erleichterung, welche sie gegenüber dem seitherigen Verfahren gewähren, zu gering ist, um die Mühe ihrer Anwendung lohnend erscheinen zu lassen. Nichts kann darum unrichtiger sein, als jene gelehrten Konstruktionen, welche ganz neue Kulturepochen an das Aufkommen der Töpferei oder Eisenbearbeitung, die Erfindung des Pfluges oder der Handmühle knüpfen. Völker, welche das Eisen kunstgerecht zu Beilen und selbst zu Pfeifenröhren zu verarbeiten verstehen, bedienen sich noch jetzt hölzerner

1) Näheres über den Werkzeugbestand der Naturvölker bei Ratzel, Völkerkunde I, S. 86. 233. 478. 502.

Speere und Pfeile[1]) oder bauen den Acker mit dem hölzernen Grabscheit, obwohl es ihnen an Rindern nicht fehlt, die den Pflug ziehen könnten. Den letzteren kennt überhaupt kein eigentliches Naturvolk[2]). Die ursprüngliche Landwirtschaft der Neger und der Polynesier, der Südasiaten und der Indianer ist eine intensive Gartenkultur[3]).

„Es ist seltsam", schreibt der frühere Ingenieur Mackay[4]), der als Missionar vierzehn Jahre in Ostafrika gelebt hat, „daß wohl bei allen Stämmen Innerafrikas die Eingeborenen keine andere Art, das Holz mit einander zu verbinden, kennen als die des gewöhnlichen Zusammenbindens. Darum ziehen sie auch das mühsame Aushöhlen von Stämmen vor. Ruder sind unbekannt. Mit löffelartigen Hölzern bewegen sie das Boot vorwärts. Das strengt selbstverständlich sehr an, da dem Eingeborenen nichts vom Hebel oder irgend einem derartigen Kunstgriff bekannt ist, um sich Arbeit zu ersparen. In allem wird die Arbeit schlechtweg durch rohe Kraftanstrengung bewältigt; daher sind die Menschen auch vor der Zeit abgenützt, weil sie eben mit ihrer Kraft nicht hauszuhalten verstehen. Sehr selten begegnet man einem alten Mann oder einer alten Frau. Ihre Kräfte sind im mittleren Lebensalter schon verbraucht, und dann sterben sie. Wohl gibt es Metall, aus welchem die Eingeborenen Werkzeuge herstellen könnten. Eisen findet man fast überall;

1) Alexander M. Mackay, Pionier-Missionar von Uganda. Von seiner Schwester. Leipzig 1891. S. 196. Livingstone, Letzte Reise (herausg. von Waller, deutsche Ausgabe) I, S. 116.

2) Hahn, Die Haustiere und ihre Beziehungen zur Wirtschaft des Menschen. Leipzig 1896. Ratzel a. a. O. I, S. 86.

3) Beiläufig eine merkwürdige Illustration für den unhistorischen Charakter der Ricardoschen Grundrentenlehre und der Thünenschen Theorie.

4) a. a. O. S. 72.

allein nur die Hacken, Speere und Pfeilspitzen werden daraus verfertigt; diese werden mit Aufwendung großer Kraft und auf ureinfachste Weise hergestellt."

Aus der Werkzeugarmut und der Unbekanntschaft mit wirksameren Verfahrungsweisen erklärt es sich, weshalb bei einzelnen Naturvölkern bestimmte Techniken eine so umfassende Anwendung gefunden haben, insbesondere die Flechtkunst, die Töpferei, die Leder- und Filztechnik, die Holzschnitzerei, während andere wieder gänzlich unentwickelt geblieben sind. Freilich nicht aus diesen Umständen allein. Die Natur hat ihre Gaben ungleich ausgeteilt, und jedes Volk hat natürlich nach dem zuerst gegriffen, was ihm die nächste Umgebung seines Wohnplatzes bot. Daraus ergab sich von selbst eine einseitige Entwicklung der technischen Fertigkeiten, deren Verteilung unter den Naturvölkern somit durch die natürliche Ausstattung ihres Bodens bedingt erscheint[1]).

So erklärt es sich aber auch, weshalb wir eine Reihe der komplicierteſten Arbeitsprozeſſe schon auf sehr früher Stufe der wirtschaftlichen Entwicklung finden. Man denke nur an den Anbau und die Zubereitung des Reis, des Mais, der Durra, des Weizens, das Dreschen, Reinigen, Enthülsen der Körner, das Mahlen auf der Handmühle, das Brotbacken, an die umständliche Zubereitung der Maniokwurzeln bei den Südamerikanern[2]), ferner an die Vorbereitung der Faserstoffe, das Spinnen und Weben, die Herstellung der Rindenzeuge, das Flechten nicht nur von Matten und Körben,

1) Vgl. meinen Vortrag: Die Wirtschaft der Naturvölker. Dresden 1898. S. 21. Entstehung der Volkswirtschaft (6. Aufl.), S. 53 f.

2) Joest a. a. O. S. 84. K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens. S. 60. 210. 490. Sapper, Intern. Archiv f. Ethnogr. X (1897), S. 55.

sondern auch von wasserdichten Schüsseln und Flaschen, die Aushöhlung von Baumstämmen zu Kähnen und Mörsern mittels des Feuers oder der Steinaxt — alles Ketten außerordentlich langwieriger Operationen, die in jedem Glied großes Geschick und vielseitige Übung voraussetzen, und man wird sich leicht überzeugen, daß auch auf dieser untersten Stufe der Kulturentwicklung das Leben des Menschen nicht im Müßiggang verfließen konnte. Bis der Hanf oder Flachs gewonnen und zum rohen Gewebe verarbeitet ist, bedarf es einiger zwanzig verschiedener Verrichtungen, von denen manche, wie das Reffen, Brechen, Spinnen, Weben, dazu noch recht viel Geschick verlangen[1]). Die Bereitung der Maisfladen, die den Peruanern das Brot ersetzten, war so mühsam und zeitraubend, daß den damit beschäftigten Weibern kaum Zeit zu anderen Arbeiten blieb; man hat damit geradezu die Vielweiberei zu erklären versucht. Die Uaupés in Brasilien tragen an einer Schnur um den Hals Cylinder aus milchweißem Quarz. „Diese Steine erhalten sie roh aus dem fernen Westen, und ihre Politur und Durchlöcherung ist bei dem Mangel metallener Werkzeuge manchmal ein Werk zweier Generationen.“[2]) Das Weben der Lambas aus Rafiafaser auf Madagaskar schreitet so langsam vorwärts, daß es oft Monate dauert, ehe ein Stück fertig wird[3]).

1) Über die Flachsbereitung der Neuseeländer und anderes hierher Gehörige vgl. die interessanten Ausführungen von E. Shortland, Traditions and Superstitions of the New Zealanders (London 1856), S. 205 ff.

2) Martius, Zur Ethnographie Amerikas, zumal Brasiliens, S. 595. Ebenso lange Zeit brauchten die Neuseeländer, um eine ihrer Waffen aus Grünstein zu formen und zu schleifen: Reise der österr. Fregatte Novara. Beschreibender Teil, III, S. 115.

3) Ratzel a. a. O. I, S. 423 u. 399.

Wallace schätzt einen Zoll als täglichen Zuwachs an den schmalen Sarongs ländlicher Weberinnen in Süd-Celebes. Nordamerikanische Indianer sollen manchmal mehrere Monate brauchen, um eine Hängematte auf unvollkommenem Webstuhl zustande zu bringen[1]), und mehrere Jahre, um einen Baumkahn auszuhöhlen, sodaß das Holz bereits zu faulen beginnt, ehe das Werk beendet ist[2]).

Die Langsamkeit, mit welcher die Wilden ihre Arbeiten zu fördern pflegen, ist so groß, daß ein Beobachter das Fortschreiten ihrer Produkte mit dem Wachstum der Pflanzen verglichen hat. Man hat auch das ihrer Faulheit zugeschrieben; aber man bedenkt nicht, wie ungünstig die Umstände sind, unter denen diese Arbeiten verrichtet werden. Überall muß die schlecht oder gar nicht bewaffnete Hand das Werk liefern, und es wird eine Eigenschaft in hohem Maße in Anspruch genommen, die gerade dem Naturmenschen am meisten fehlt: die Ausdauer.

In einem seltsamen Gegensatze zu diesen Beobachtungen steht die unleugbare Tatsache, daß diese Völker so außerordentlich viel, nach unserem Empfinden durchaus überflüssige Arbeit verrichten. Es ist wohl kaum zu viel gesagt, wenn man behauptet hat, daß kein Lebensbedürfnis von ihnen eine solche Menge langwieriger Arbeitsverrichtungen erfordert, wie das Bedürfnis des Schmuckes: das Ordnen des Haares, die Bemalung des Körpers, das Tättowieren, die Anfertigung zahlloser Nichtigkeiten, mit denen sie die Gliedmaßen verzieren. Und dieselbe Neigung zu künst-

1) Bancroft, zit. bei Waitz, Anthropologie, III, S. 377.

2) Ferrero a. a. O. S. 332. — Am Tanganyika erfordert die Aushöhlung eines Baumkahnes mehr als drei Monate; dabei sind die Nachbarn behülflich: Stanley, Wie ich Livingstone fand, II, S. 150.

lerischer Ausgestaltung und Ausschmückung betätigen sie bei der Anfertigung fast aller Gegenstände dauernden Gebrauchs. Viele von diesen sind spielerische Nachahmungen von Tierfiguren, und wo es das Material irgend gestattet, ist eine Neigung und ein Geschick für bildnerische Behandlung betätigt, die ebensowohl wegen der Mühsal der Ausführung als wegen der Geduld, die sie erforderte, unser höchstes Erstaunen erregt. Selbst die armseligen nackten Waldvölkchen Centralbrasiliens haben einen außerordentlichen Reichtum der Ornamentik an ihren der Zahl nach sehr beschränkten Geräten und Werkzeugen[1]). Ebenso die auf der gleichen Stufe stehenden Papuas in Neu-Guinea. „Alle ihre Werkzeuge bestehen aus Holz, Stein, Muschel, Knochen; sie verstehen nicht die Gewinnung und Verarbeitung irgend eines Metalls. Betrachtet man aber ihre primitiven Holz-, Muschel- und Steingerätschaften, ihre Gefäße aus Kürbis- oder Kokosnußschale, wie sehen wir einen siegreichen Geschmack alles, auch das Kleinste durchdringen! Wenn man Hunderte von Gebrauchsgegenständen oder Waffen der Papuas durchmustert, so wird man selten oder nie ein einziges Stück finden, welches nicht wenigstens durch eine kleine Verzierung Zeugnis für den Schönheitssinn seiner Verfertiger ablegt, nicht etwas an sich trägt, was über die gewöhnliche Nützlichkeit hinausgeht. Dazu die Vielgestaltigkeit und der Abwechslungsreichtum der Muster, die lebhafte und ebenso geschmackvolle Farbenfreudigkeit!“[2])

Das Rätselhafte dieser Erscheinung klärt sich ziemlich ein-

1) Karl von den Steinen, Unter den Naturvölkern Centralbrasiliens, S. 241 ff.

2) Semon, Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres, S. 426 ff.

fach auf. Zunächst wirkt künstlerisches Bilden und Gestalten an und für sich anregend und spornt beim Fortschreiten des Werkes immer wieder von neuem zur Tätigkeit. Aber auch mit der Vollendung des Geschaffenen erkaltet nicht die Freude an ihm. Wie der Körperschmuck das einzige Mittel ist, durch welches der primitive Mensch sich aus der Herde seiner Genossen heraushebt, sich im wahren Wortsinne auszeichnet, so bleibt auch jedes Erzeugnis seiner Hände fortgesetzt ein Zubehör seiner Persönlichkeit. Da in der Regel jeder sein Arbeitsprodukt auch selbst zu gebrauchen beabsichtigt, so teilt sich die Freude und die Ehre des Besitzes schon der Seele des Arbeitenden mit und ermuntert ihn um so mehr zur Ausdauer, je näher das werdende Erzeugnis der Vollendung kommt. Das gewordene selbst wieder trägt nach Ursprung und Bestimmung ein ausgesprochen individuelles Gepräge; als Verkörperung individueller Arbeit und als Ausrüstung für das Leben wird es recht eigentlich zu einem Stück der Person, die es schuf. Diese Auffassung geht so weit, daß man sich jener Dinge niemals entäußert, nicht einmal mit dem Tode. Bei vielen Völkern wird dem Einzelnen seine ganze bewegliche Habe mit ins Grab gegeben[1]), und die Sammler ethnographischer Museumsstücke stoßen anfänglich überall auf eine unüberwindliche Abneigung, Gegenstände täglichen Gebrauchs zu veräußern — eine Abneigung, die selbst bei solchen Dingen hervortritt, welche ohne große Mühe wieder zu ersetzen sind.

In dieser fortdauernden Gemeinschaft des Produzenten und des Produktes liegt gewiß ein kulturförderndes, die Arbeitsmühe erleichterndes Moment. Was heute nur der bildende

1) Vgl. meine Entstehung der Volkswirtschaft, S. 23 ff.

Künstler, der Dichter, der Gelehrte an ihren Werken erfahren, daß sie Ruhm bringen, das war gewiß ursprünglich jedem gelungenen Erzeugnis der Menschenhand eigen, und die Freude des Schaffens, die der Kulturmensch fast nur noch bei der Geistesarbeit recht empfindet, muß den Naturmenschen überall beseelt haben, wo er Geräte und Schmuck, Werkzeuge und Waffen hervorzubringen versuchte.

Damit hätten wir ein doppeltes Motiv zur Arbeit aufgedeckt, das dem Naturmenschen eigentümlich ist und das bei der gesellschaftlichen, für den Austausch erfolgenden Arbeit des Kulturmenschen fast ganz in Wegfall gekommen ist: die mit dem Schaffen an und für sich verbundene Befriedigung und die mit dem Besitze und Gebrauch des eigenen Arbeitsproduktes verknüpfte Ehre. Aber diese Motive konnten doch bloß bei Gütern dauernden Gebrauchs wirksam werden, nicht auch bei solchen raschen Verzehrs, bei denen künstlerische Ausschmückung überhaupt nicht in Betracht kommt, die Gebrauchsbestimmung aber nebensächlich ist, weil sie mit einmaliger Benutzung untergehen. Und doch bilden Güter dieser Art die Hauptmasse der Produkte, und ihre täglich sich wiederholende Herstellung erfordert die langwierigsten und einförmigsten Verrichtungen. Man denke nur an die mühsame Zubereitung der Nahrungsmittel! Hier finden wir denn auch, daß die Arbeit immer nur dann unternommen wird, wenn das Bedürfnis der Stunde sie gebietet. Gebrauchsfertige Vorräte kennt der Haushalt der Naturvölker gewöhnlich nicht. Ein neuer Esser, der sich einstellt, setzt den Wirt in Verlegenheit. Er muß warten, bis das Korn gemahlen, das Brot gebacken ist, und es bildet einen stehenden Zug in den Reiseberichten, wie die Ankunft eines Fremden die Frauen zwingt, für ihre Arbeit die Nacht zu Hülfe zu

nehmen[1]), da sie in ihrem regelmäßigen Tagewerk nur so viel zu schaffen vermögen, als der eigene Haushalt braucht. Dennoch wird auch diese Arbeit geleistet, und zwar mit den armseligsten Hülfsmitteln in beschwerlichem, Geduld und Ausdauer forderndem Verfahren. Es muß also ein weiteres Moment vorhanden sein, welches der Mühsal der Arbeit das Gegengewicht hält, ihre Unlust überwinden hilft.

Man hat als solches einen »Tätigkeitstrieb« oder »Produktionstrieb« angenommen, dessen Befriedigung dem Menschen an und für sich Genuß gewähre. Bekanntlich hat Ch. Fourier diese Auffassung für sein kommunistisches System verwertet, und sie wird sich um so weniger leicht abweisen lassen, als die Beobachtungen bei Kindern sie zu unterstützen scheinen.

Aber gerade am Kinde, dessen Tun und Denken so oft uns das Verständnis primitiver Lebensführung vermitteln muß, finden wir die gleiche Unbeständigkeit im Handeln, den gleichen Mangel an Geduld und Ausdauer, die gleiche Neigung, rasch wechselnden Empfindungen sich hinzugeben. Und diese Eigentümlichkeiten treten doch nun einmal in schroffen Gegensatz zu der Notwendigkeit langwieriger, eine anhaltend gleichmäßige Kraftaufwendung erfordernder Arbeitsprozesse. Die Tätigkeit des Kindes ist Spiel; sobald man ihr einen ernsten, mit Ausdauer zu verfolgenden Zweck setzt, erweckt dieselbe Beschäftigung, die eben noch — vielleicht in Nachahmung der Erwachsenen — mit Lust geübt wurde, Unlust und Widerwillen. Erst eine lange Erziehung überwindet die tiefe Kluft zwischen Laune und Pflichtgefühl.

Wir kommen also auch mit dem „Tätigkeitstrieb" um keinen Schritt der Lösung unserer Frage näher. Dagegen scheint

---

1) Vgl. A. Mackay a. a. O., S. 56. K. v. d. Steinen a. a. O., S. 268.

die Feststellung, daß der sogenannte Tätigkeitstrieb beim Kinde mit dem Spieltrieb zusammenfällt, für unsere Betrachtung nicht ganz wertlos.

Es ist bekannt, daß auch die primitiven Völker Tätigkeiten, die den Charakter des Spieles tragen, mit großem Eifer und einer für uns unbegreiflichen Ausdauer üben. Zu diesen gehört in erster Linie der Tanz. Es gibt kaum eine Tatsache aus dem Leben der Naturvölker, welche besser festgestellt wäre, als die allgemeine Verbreitung, die häufige und ausdauernde Übung des Tanzes[1]). Bei den verschiedensten Gelegenheiten wird er vorgenommen, und es scheint vergebliches Bemühen, ihn unter irgend eine gemeinsame Zweckbestimmung zu bringen, wie etwa die des Kultus, der Trauer, der Geschlechtsliebe. Auch die Unterscheidung von gymnastischen und mimischen Tänzen erschöpft den Reichtum seiner Erscheinungsformen keineswegs. Es sind diese Dinge aber auch für unseren Zweck nebensächlich. Genug, daß alle Naturvölker tanzen, tanzen bis zur Raserei und zur Erschöpfung ihrer Kräfte, oft bis die Tänzer mit blutigem Schaum vor dem Munde zu Boden sinken.

An diese Beobachtungen anknüpfend bemerkt Ferrero[2]) mit Recht, es könne unmöglich das Moment der körperlichen Ermüdung sein, welches den Wilden die Arbeit verhaßt macht. Der Hauptunterschied zwischen der produktiven Arbeit des Kulturmenschen und der Tätigkeit des Naturmenschen sei ein dreifacher. Die erstere gehe regelmäßig und methodisch, die

---

1) Vgl. Lubbock, Die Entstehung der Civilisation, übers. von Passow, S. 212 f. Ratzel, Völkerkunde I, S. 180. 188. 206. 319. 370. 465. Achelis, Moderne Völkerkunde, S. 436. Grosse, Die Anfänge der Kunst, S. 198 f. Schurtz, Urgeschichte der Kultur I, S. 498 ff.

2) a. a. O., S. 333

letztere unregelmäßig und stoßweise vor sich. Die erstere fordere deshalb von dem Arbeiter eine Willensanstrengung, um die Widerstände zu überwinden, welche sein Organismus der Arbeit entgegensetze, die letztere löse nur die in den psychischen Centren angehäufte Nervenkraft aus. Sodann bedürfe die Arbeit des Kulturmenschen bei ihrer Ausführung immer erneuten Nachdenkens und erneuter Willensbetätigung; jeder einzelne Akt wolle überlegt sein, während der Tanz und ähnliche Lieblingsbeschäftigungen der Wilden sich automatisch vollzögen. Der Tänzer habe nur beim Beginne des Tanzes eine Anstrengung nötig, um seine Muskeln in Bewegung zu setzen; dann aber rufe jede vollendete Bewegung eine neue ohne weitere Willensbetätigung hervor, und die Schnelligkeit der Bewegungen steigere sich ebenso in ihrem weiteren Verlaufe automatisch wie die Aufregung des Tanzenden. Endlich wecke der Sport den Wilden Lustgefühle, welche mit der Verdunkelung des Bewußtseins sich einstellen sollen, während die produktive Arbeit Unlust erzeuge, die mit der fortgesetzten Spannung der Aufmerksamkeit in Zusammenhang gebracht wird.

Darnach sei das Widerstreben des primitiven Menschen gegen die Arbeit psychischen Ursprungs; nicht die Ermüdung der Muskeln veranlasse es, sondern die Abneigung gegen jede Geistes- und Willensanstrengung. Alle Tätigkeiten dagegen, die wie der Tanz zwar einen sehr hohen Grad der Erschöpfung und Ermüdung zulassen, aber nur eine sehr geringe Anstrengung des Denkens und Wollens erfordern, seien dem Naturmenschen angenehm, weil sie ihm ein bequemes Mittel böten, „die in den Organen des Geistes angehäufte Nervenkraft zu entladen, ohne jenen Zustand geistiger Trägheit, in dem er sich so wohl befinde, zu stören".

Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Analyse nach der psychologischen Seite völlig zutreffend ist; unrichtig ist ganz gewiß die Anwendung, welche Ferrero von dem Ergebnisse, zu dem er gelangt ist, macht, um die beiden einzigen Arbeiten, in denen die Wilden nach seiner Ansicht sich auszeichnen sollen, Jagd und Krieg, zu erklären. Letztere beiden Beschäftigungen sollen nämlich bei diesen Völkern einen vorzugsweise automatischen Charakter annehmen; die Verstands- und Willenselemente sollen bei ihnen eine geringe Rolle spielen. Dies widerspricht allen direkten Beobachtungen.

Eins aber ist methodisch von Wert in der Arbeit des italienischen Gelehrten: das Ausgehen von einer Tätigkeit, die nicht Arbeit ist, die aber der Naturmensch anerkanntermaßen mit Lust und Ausdauer auszuüben pflegt: dem Tanze. Es ist kein Zweifel: können wir eine wesentliche Eigentümlichkeit dieser Tätigkeit feststellen, auf welche sich jene Vorliebe für sie zurückführen läßt, so haben wir damit einen wichtigen Anhaltspunkt dafür gewonnen, wie eine Arbeit beschaffen sein muß, um der Natur jener primitiven Menschen zu entsprechen. Und können wir die gleiche Eigentümlichkeit in dem Produktionsverfahren der letzteren auffinden, so ist damit gewiß eines der Vehikel entdeckt, welche an der Erziehung des Menschen zur Arbeit mitgewirkt haben.

Von allen Momenten, welche Ferrero am Tanze der Wilden wichtig schienen, ist nur *eines*, welches der zuletzt von mir gestellten Anforderung entspricht: sein *automatischer Charakter*. Aber die aus den dunkelsten Partien des Seelenlebens hergeholte Erklärung, welche Ferrero für diesen vorbringt, kann uns nicht genügen, da sie nicht bis auf den Grund der Sache dringt. Ich habe im folgenden Abschnitte versucht, diesem letzteren von einem anderen Ausgangspunkte näher zu kommen.

II.

Rhythmische Gestaltung der Arbeit.

Bei jeder Arbeitsaufgabe, die dem Menschen gestellt werden kann, läßt sich eine doppelte Seite unterscheiden: eine geistige und eine körperliche. Der geistige Bestandteil der Aufgabe ist noch nicht erledigt, wenn die Notwendigkeit der Arbeit erkannt und der Wille zu ihrem Vollzug geweckt ist. Vielmehr beginnt er dann erst. Denn er besteht im Wesentlichen darin, die technischen Mittel zu erkennen, durch welche das erstrebte Ziel am vollkommensten und wirtschaftlichsten erreicht werden kann. Je öfter diese Mittel im Verlaufe des Arbeitsprozesses wechseln, um so häufiger wiederholt sich jener geistige Vorgang, um so mehr Überlegung ist im ganzen erforderlich.

Die körperliche Aufgabe des Arbeiters läßt sich überall auf die Hervorbringung einfacher Muskelbewegungen zurückführen[1]). Jede fortgesetzte Inanspruchnahme des gleichen Muskels bringt Ermüdung hervor, und dies um so mehr, je andauernder der Muskel angestrengt wird und je ungleicher die Kraftaufwendung ist, welche die einzelnen Bewegungen erfordern.

Die Nutzwirkung jeder Arbeit steht unter der Voraussetzung, daß der Arbeitende in jedem einzelnen Falle die nötige

1) Vgl. Gossen, Entwicklung der Gesetze des menschlichen Verkehrs, S. 35 f.

Muskelbewegung richtig erkennt und die erforderliche Kraftaufwendung zuverlässig abschätzt. Je mehr dies der Fall ist, je mehr einander das geistige und körperliche Element der Arbeit durchdringen, um so gedeihlicher schreitet sie fort, um so seltener werden Bewegungen sein, die mit dem zu erzielenden Nutzeffekt im Mißverhältnis stehen.

Nun ist es eine alltägliche Beobachtung, die ebensowohl bei Kindern wie bei Erwachsenen auf niederer Kulturstufe gemacht werden kann, daß sie selten bei einer Tätigkeit lange aushalten, daß sie ihrer in dem Maße rascher überdrüssig werden, als sie anhaltend gespannte Aufmerksamkeit und fortgesetzte Anstrengung erfordert. Die Ursache liegt zweifellos nicht allein in dem Umstande der Ermüdung des einseitig in Anspruch genommenen Muskels, sondern auch in der Tatsache der dauernden geistigen Anspannung. Es kann aber dieses letztere Moment bis zu gewissem Grade dadurch aufgehoben werden, daß es ganz oder teilweise ausgeschaltet wird. Dies ist dadurch möglich, daß an Stelle der vom Willen geleiteten die automatische (rein mechanische) Bewegung gesetzt wird[1]). Die letztere aber tritt ein, wenn es gelingt, die Kräfteausgabe bei der Arbeit so zu regulieren, daß sie in einem gewissen Gleichmaße erfolgt und daß Beginn und Ende einer Bewegung immer zwischen denselben räumlichen und zeitlichen Grenzen liegen. Durch die in den gleichen Intervallen erfolgende und gleich starke Bewegung desselben Muskels wird das hervorgebracht, was wir Übung nennen; die einmal in Tätigkeit gesetzte, in bestimmten zeitlichen und dynamischen Maßverhältnissen wirkende körperliche Funktion setzt sich mechanisch fort, ohne eine neue Willensbetätigung zu er-

1) Vgl. Wundt, System der Philosophie, S. 584 f.

fordern, bis sie durch das Eingreifen eines veränderten Willensentschlusses gehemmt, unter Umständen auch beschleunigt oder verlangsamt wird.

Es ist eine allgemeine Erfahrung, daß Arbeiten um so mehr ermüden, je geringer die Übung ist, mit der sie vollzogen werden. Ihre Begründung findet sie wohl darin, daß das Maß der aufzuwendenden Energie in der Regel bald zu groß, bald zu klein bemessen wird und darum ein unwirtschaftlicher Kräfteverbrauch stattfindet. Alle Übung ist Anpassung; die Muskelbewegungen werden an eine Regel gebunden; ihr Stärkegrad wechselt nicht in unsicherem Tasten; die Ruhepunkte und Erholungsmomente zwischen den einzelnen Bewegungen werden mit der Kraftausgabe in Einklang gebracht und in ihrer Zeitdauer ebenso bestimmt, wie es die Bewegungen selbst sind.

Nun haben wir für die Zeitdauer einer Bewegung keine unmittelbare Wahrnehmung und kein absolutes Maß; wohl aber wissen wir, daß eine Bewegung sich um so leichter gleichmäßig gestalten läßt, je kürzer sie währt. Die Messung wird hierbei erheblich dadurch erleichtert, daß jede Arbeitsbewegung sich aus mindestens zwei Elementen zusammensetzt, einem stärkeren und einem schwächeren: Hebung und Senkung, Stoß und Zug, Streckung und Einziehung u. s. w. Sie erscheint dadurch in sich gegliedert, und dies hat zur Folge, daß die regelmäßige Wiederkehr gleich starker und in den gleichen Zeitgrenzen verlaufender Bewegungen uns immer als Rhythmus entgegentreten muß.

Daß der nach festem Maßverhältnis geregelte Gang gleichmäßig sich fortsetzender Arbeiten in der Tat die Tendenz hat, sich rhythmisch zu gestalten, gelangt uns am meisten zum Bewußtsein bei den zahlreichen Verrichtungen, bei welchen

die Berührung des Werkzeugs mit dem Stoff einen Ton abgibt und wo wir aus den lauten, in gleichen Zwischenräumen auf einander folgenden Schlägen oder Stößen ebensowohl auf die gleiche Stärke der sie hervorbringenden Kraft, als auf das gleiche Zeit- (und Raum-) Maß der sie begleitenden Bewegungen schließen müssen. Der Schmied, der Schlosser, der Klempner, der Keßler lassen den Hammer in gleichem Takte auf das Metall niederfallen; der Tischler läßt die Stöße des Hobels, der Säge, der Raspel, der Ziehklinge in gleichen Zeitabschnitten auf einander folgen, und wer kennt nicht den eigenartigen Laut des Schusterhammers, der Flachsbreche, des Weberschiffchens, der Zimmermannsaxt, der Pflasterramme, des Steinmetz-Meißels!

Diese Beispiele ließen sich noch außerordentlich vermehren. Namentlich findet sich im Bereiche der haus- und landwirtschaftlichen Verrichtungen eine ganze Reihe von solchen, in welchen irgend ein Ton den Takt der Arbeit markiert. Dieser Ton fällt in der Regel ans Ende der einzelnen Arbeitsbewegung, und es ist kein Zweifel, daß das Festhalten eines gleichen Zeitmaßes der Bewegung dadurch erleichtert wird. Er ist das Kennzeichen des Arbeits-Rhythmus; aber er ist an sich kein Ton-Rhythmus. Dieser entsteht erst, wenn die Töne in Stärke und Höhe oder Dauer sich differenzieren, und es geht dann dem Arbeits-Rhythmus ein Ton-Rhythmus korrespondierend zur Seite.

Auch solche Rhythmen begleiten manche Arbeiten. Wenn die Magd den Boden schruppt, ergibt das Hin- und Herziehen des Schruppers Töne von wechselnder Stärke. Ebenso erzeugt das Ausholen und Einschlagen der Sense beim Grasmähen verschieden starke und verschieden lange Geräusche. Ähnlich beim Hin- und Herwerfen des Weberschiffchens, wo

die verschiedene Kraft der rechten und linken Hand oder die Absicht des Arbeiters verschiedene Töne hervorbringt, denen in regelmäßigem Wechsel das Treten der Schäfte sich beimischt. Selbst bei sehr wenig dafür geeignet scheinenden Arbeiten, wie dem Worfeln des Getreides, dem Aufladen von Sand, läßt sich ein solcher Ton-Rhythmus beobachten (Einstoßen der Schaufel, Wegschleudern und Auffallen der Getreide- oder Sandkörner). Dieses Element kann willkürlich verstärkt werden. Der Küfer erzeugt beim Antreiben der Faßreife durch Hammerschläge von wechselnder Stärke eine Art Melodie, und der Fleischerbursche bringt mit seinen Hackmessern ganze Trommelmärsche zustande.

Natürlich ist der Ton-Rhythmus in allen diesen Fällen nichts Selbständiges, sondern wird durch den Rhythmus der Arbeit bedingt. Dennoch darf nicht bezweifelt werden, daß auch der Ton-Rhythmus seine Bedeutung für die Intensität der Arbeit hat. Nicht nur daß er das Festhalten eines gleichen Zeitmaßes der Bewegung unterstützt; er übt auch zugleich durch das ihm innewohnende musikalische Element eine incitative Wirkung aus und unterstellt die Arbeit selbst der Kontrolle aller derjenigen, die ihren Schall vernehmen können. Man wird also sagen dürfen, daß der Ton-Rhythmus die Arbeit erleichtert und fördert.

Dies erkennt man am besten an solchen Fällen, wo die Einzelarbeit zwar einen einfachen Schall ergibt, die Arbeitsbewegung aber selbst sich weder in Teilbewegungen zerlegen noch auch wegen des dabei erforderlichen Kraftaufwandes in kurzen Zeitabschnitten wiederholen läßt. Der einzelne Arbeiter ist hier immer in Versuchung, nach jedem Stoß oder Schlag sich eine Ruhepause zu gönnen, und er verliert dadurch das Gleichmaß der Bewegungen. Dagegen kann eine Regulierung

der letzteren dadurch herbeigeführt werden, daß ein zweiter oder dritter Arbeiter hinzugezogen und mit dessen Hülfe ein kürzerer Takt erzielt wird. Jeder Arbeiter bleibt für sich selbständig, nur daß er seine Bewegungen nach denen seines Genossen einrichtet. Es handelt sich also nicht darum, daß die Größe der Arbeitsaufgabe eine Verdoppelung oder Verdreifachung der Kräfte erfordert, sondern nur darum, daß die Einzelkraft einen bestimmten Rhythmus der Bewegung nicht festzuhalten imstande ist.

Beispiele bieten sich am häufigsten bei Schlag- und Stampfbewegungen. Der einzelne Schmied, welcher die glühende Niete in zwei zu verbindende Eisenstücke einzutreiben hat, vermag den schweren, mit beiden Händen zu lenkenden Hammer nicht so regelmäßig zu führen, daß die Schläge in gleichen Zeitabschnitten auf einander folgen. Hebung und Senkung des Hammers sind an sich tonlos; sie lassen sich auch nicht so von einander trennen, wie etwa bei der Bewegung einer Säge der Vor- und Rückstoß, sodaß die eine Bewegung in zwei kürzere Abschnitte zerlegt wäre. Denn der erhobene Hammer findet in der Luft keinen Ruhepunkt. Wird jedoch ein zweiter Arbeiter zu Hülfe genommen, so ergibt sich sofort ein kürzerer Takt. Beide müssen ihre Bewegungen dergestalt einrichten, daß, wenn der Hammer des einen den Kopf der Niete trifft, der Hammer des andern in der Luft den höchsten Punkt erreicht hat; sie dürfen sich nicht auf ihrem Wege treffen. Jeder vollzieht die ganze Bewegung mit der gleichen Schnelligkeit; für jeden aber wird sie auch durch den Taktschall des andern in zwei kürzere Abschnitte zerlegt. Zugleich aber tritt eine wenn auch noch so leise Verschiedenheit der Töne der beiden Hämmer hervor, mag dieselbe durch die verschiedene Stellung der Arbeitenden, die verschiedene Hubhöhe

des Werkzeugs oder die verschiedene Energie, mit der es geführt wird, hervorgerufen sein. Damit gesellt sich auch hier zum Arbeits-Rhythmus der Ton-Rhythmus.

Der gleiche Vorgang läßt sich beim „Zuschlagen" in jeder Dorfschmiede beobachten[1]), beim Behauen eines Stammes durch zwei Zimmerleute, beim Nebeneinanderarbeiten zweier Steinmetzen, beim Bläuen der Leinwand oder dem Ausklopfen der Teppiche durch zwei Mägde. Das bekannteste Beispiel aber ist das Dreschen mit dem Flegel, bei welchem der richtige Takt erst durch das Zusammenwirken von drei, vier oder gar sechs Arbeitern erzielt wird. Und wer hat noch nicht das Einrammen von Pflastersteinen beobachtet, bei welchem im Anfange ein gewisses Probieren sich bemerkbar macht, bis alle das rechte Maß der Bewegung gefunden haben und die schweren Eisenrammen alle in gleichen Zeitfristen niederfallen.

Dreschtenne und Straßenpflaster bieten Raum genug, um durch Heranziehung von immer mehr Arbeitern den Takt zu verkürzen und die Arbeit musikalisch zu beleben. Dem niederdeutschen Bauern scheints „noch nicht so richtig", wenn weniger als sechs Drescher schlagen, und beim steirischen Großbauern werden ihrer gar acht. In Indien stampfen vier Burschen mit einander den Reis im gleichen Mörser, und auf Java verrichten ebenso viele Mädchen das Enthülsen des Kaffees in der gleichen Kufe.[2]) In beiden Fällen dürfen nie zwei Stampfkeulen zugleich in dem verhältnismäßig engen

1) Schon von Virgil, Georg. IV, 174 f. beschrieben:

Illi inter sese magna vi brachia tollunt.
In numerum versantque tenaci forcipe ferrum.

2) Warburg und van Someren Brand, Kulturpflanzen und Weltwirtschaft (Leipzig 1908), S. 26 und 205. Vgl. unten S. 35.

Gefäße sein. Nur durch haarscharfes Takthalten ist ein solches Wunder möglich.[1]) (Vgl. Tafel III, VI B, X B.)

Wo nur eine Hand zur Arbeit nötig ist, kann bisweilen auch ein einzelner Arbeiter dadurch die gleiche Wirkung erzielen, daß er die andere Hand zu Hülfe nimmt. Die beiden Hände vollziehen hier immer die entgegengesetzte Arbeitsbewegung, sodaß die rechte in derselben Zeit aufwärts geht, wo die linke sich abwärts bewegt. Ein schönes Beispiel bietet das Melken der Haustiere, bei dem zugleich der Schall der fallenden Milch im Eimer den Takt markiert. Ein anderes findet sich bei jenen aus zwei Hohlcylindern bestehenden Blasebälgen der malaischen und vieler afrikanischen Völker, in denen das Gebläse durch zwei auf und ab gehende Stäbe erzeugt wird, die der Schmied mit seinen Händen wechselsweise aufzieht und niederdrückt.[2]) (Vgl. die Abbildung auf Tafel XI B.) Die gleiche Wahrnehmung läßt sich bei Fußarbeiten machen, wie sie auf Tafel VI C, D, Tafel VII C, D und Tafel XI A dargestellt sind.

Die Aufbietung eines zweiten Arbeiters, der zweiten Hand oder des zweiten Fußes kann an sich den Effekt der Kraftaufwendung des einzelnen Menschen oder Gliedes nicht erhöhen; dennoch hat diese einfachste Art der Arbeitsverkettung auch eine

---

1) Ein derartiges Arbeiten im Wechseltakt ist selbst bei solchen komplicierten Verrichtungen, die den ganzen Körper beanspruchen, nicht völlig ausgeschlossen. Von den Backöfen der turkestanischen Bazare berichtet Karutz im „Globus" vom 11. Mai 1905: „Es sieht höchst drollig aus, wenn an einem solchen Ofen zwei Mann gleichzeitig arbeiten und abwechselnd mit dem Kopf tief in die Tonne sich in gleichmäßigem Rhythmus bücken, um die Teigstücke anzukleben, dabei mit dem Oberkörper fast verschwinden und dann wieder hervortauchen." Taktschall scheint hier nicht in Frage zu kommen.

2) Abbildungen bei A. Heilborn, Allg. Völkerkunde, S. 118. Kollmann, Der Nordwesten unserer ostafr. Kolonie, S. 34. 78. Les Colonies françaises III, p. 251.

Steigerung der Produktivität zur Folge, indem sie die Kraftausgabe für jedes Glied und die Ruhepausen für jeden Arbeiter gleichmäßig regelt. Die einzelne Hand erlahmt, der einzelne Mann macht Pausen oder verlangsamt doch das Tempo der Bewegungen, wenn er müde wird. Die gemeinsame Arbeit regt zum Wetteifer an[1]); keiner will an Kraft und Ausdauer hinter dem andern zurückstehen, und überdies tönt der laute Pulsschlag der Arbeit in die Ohren der Nachbarn, deren Spott bei zu häufiger Unterbrechung oder zu lässigem Gange der Schläge nicht zu säumen pflegt.

Noch deutlicher tritt dieser Zwang für den schwächeren Arbeiter, es dem stärkeren gleichzutun, in solchen Fällen hervor, wo die Arbeiter reihenweise gruppiert auftreten und das Fortschreiten der Arbeit des einen von der Tätigkeit des andern abhängig ist. In einer Reihe von Mähern, welche auf der Wiese stehen, muß jeder einzelne gleichmäßig seine Schwade bewältigen, wenn er seinen Nachmann nicht aufhalten oder fürchten will, von dessen Sense getroffen zu werden. In einer Kette von Handlangern, welche einander die Ziegelsteine für einen Bau zureichen oder -werfen, muß jeder folgende gleich rasch abnehmen, wenn er nicht die ganze Arbeit ins Stocken bringen und fürchten will, daß die Steine des Nachbars, die er mit den Händen auffangen soll, seine Schienbeine treffen oder beim Werfen in die Höhe die unten Stehenden verletzen.

Dieses gegenseitige Anpassen ruft somit auch bei Arbeiten, welche sich lautlos vollziehen, einen gleichgemessenen Rhythmus in den Bewegungen hervor und wird damit zu einem disziplinierenden Element von der allergrößten Bedeutung,

1) Sehr schön beobachtet von Homer, Od. 6, 92, wo Nausikaa und ihre Mägde mit den Füßen Wäsche stampfen: στεῖβον ἐν βόθροισι θοῶς ἔριδα προφέρουσαι.

insbesondere für unqualifizierte Tätigkeiten, wie sie auf primitiven Stufen der Wirtschaft überwiegen. Zu seiner höchsten Ausbildung gelangt dasselbe bei den taktischen Bewegungen des Heeres, wo es immer darauf ankommt, eine Vielheit von Menschen zur vollkommenen Einheit der Kraftentfaltung zu erziehen, und wo jedes Verfehlen des Tempo durch einen einzelnen die Gesamtwirkung beeinträchtigt.

So hoch man auch den Wert der eben angeführten Unterstützungsmittel des Rhythmus der Arbeit schätzen mag, man darf darum nicht glauben, daß der Rhythmus fehle, wo eine Dauerarbeit sich geräuschlos oder ohne den Zwang gegenseitiger Anpassung vollzieht. Man beobachte das Stricken, das Nähen mit der Hand, das Säen, das Heuwenden, das Schneiden des Korns mit der Sichel, das Umgraben des Bodens mit dem Spaten, das Falzen der Bogen in einer Buchbinderei, das Ablegen des Satzes in einer Druckerei, das Geldzählen des Kassiers in einem Bankgeschäft — überall wird man das Gleichmaß der Bewegungen, überall das Streben erkennen, kompliciertere oder längere Bewegungen in einfache oder kurze Abschnitte zu zerlegen und die aufgewendete Kraft der geforderten Leistung genau anzupassen. Selbst wenn wir eine Reihe gleicher Buchstaben oder Zahlen schreiben, verfallen wir unwillkürlich in diesen Rhythmus der Bewegungen, und auch die Leistungen unserer Hand werden damit immer gleichartiger.

Wir können darnach die Tendenz zu rhythmischer Bewegung für alle Arbeitsverrichtungen in Anspruch nehmen, die sich gleichmäßig wiederholen. Solche Arbeiten sind aber zugleich auch die ermüdendsten, weil sie anhaltend die gleiche Körperhaltung bedingen und denselben Muskel fortgesetzt in gleicher Weise in Anspruch nehmen, während wechselnde Tätig-

keiten, weil sie eine wechselnde Haltung des Körpers erlauben und verschiedene Muskeln beanspruchen, für jeden immer wieder kürzere oder längere Erholungspausen bringen. Sicher regelt bei jenen das Gleichmaß der Bewegung den Kräfteverbrauch in der denkbar sparsamsten Weise.

Weiter kann auf die physiologische Seite unseres Gegenstandes hier nicht eingegangen werden. Dem Laien legt sich der Gedanke von selbst nahe, den schon Aristoteles ausgesprochen hat mit den Worten, daß der Rhythmus unserer Natur gemäß sei. Die Lungen- und Herztätigkeit, die Bewegung der Beine und Arme beim Gehen vollziehen sich unter gewöhnlichen Umständen rhythmisch oder haben doch eine Tendenz dies zu tun, und es wäre möglich, daß schon die Regelung der Atmung eine rhythmische Gestaltung fortgesetzter gleichartiger Muskelbewegung erforderte.

Wie dem sein mag, sicher ist, daß der nackte Mensch eine größere Neigung und Leichtigkeit der rhythmischen Körperbewegung hat als der bekleidete, und daß auf niederen Stufen der menschlichen Entwicklung die Zahl der langwierigen, gleichmäßig fortzusetzenden Arbeiten bei weitem überwiegt. Dies schon aus dem Grunde, weil bei den Naturvölkern die rohe Muskelkraft der Hände und Füße vieles in unendlich langer Zeit zu leisten hat, was bei uns mit vollkommneren Werkzeugen in wenigen Minuten bewerkstelligt wird. Wir müßten darum schon von vornherein annehmen, daß der Rhythmus der Arbeit bei den Naturvölkern verbreiteter sein werde als unter den Kulturvölkern, auch wenn wir nicht zahlreiche und zuverlässige Zeugen dafür besäßen.

Schon der alte Kulturhistoriker Meiners faßt sein Urteil über den „musikalischen Geschmack" der Neger dahin zusammen: „Sie mögen gehen, tanzen, singen, spielen oder arbeiten, so

tun sie alles nach dem Takt, den die dümmsten Neger ohne allen Unterschied viel genauer beobachten, als unsere Soldaten und Tonkünstler nach langer Beobachtung und Übung[1])." Der englische Reisende Doughty[2]) bemerkt von den Arabern, daß sie das Stampfen der Kaffeebohnen im Mörser „in rhythmischer Weise bewerkstelligen, wie all ihre Arbeit." Max Buchner[3]) spricht von dem „taktmäßigen Lärm der Tapaklöppel", der für ein polynesisches Dorf „ebenso charakteristisch und stimmungsvoll sei, wie bei uns auf den Dörfern im Herbste das Dreschen". Bei der Bereitung der Kawa muß das Auspressen der gekauten Wurzeln „unter gewissen gesetzmäßigen Bewegungen der Arme geschehen, worauf noch immer ein großes Gewicht gelegt wird"[4]). „In Harar lockern die Galla neben der Arbeit mit dem Pfluge in der Weise den Boden, daß sie ihn mit einem zwei Meter langen Holzstocke, der mit einem Eisenstücke oder Stein am oberen Ende beschwert ist, zunächst anstechen oder aufreißen und dann mit einem Karste die Schollen zerdrücken oder mit einem Holzspaten das Erdreich weiter lockern. Die Arbeit geht in der Art von statten, daß je vier Personen sich neben einander stellen und in gleichmäßigem Takte zusammen je ein Stück Erde mit den Karsten so lange aufbrechen, bis das Feld aufgestochen ist[5])." Endlich schildert ein französischer Bericht[6]) die Aussaat des Reises auf Madagaskar folgendermaßen:

---

1) Über die Natur der afrikanischen Neger im „Götting. histor. Mag." VI, 3 (1790). Vgl. Weule, Negerleben in Ostafrika, S. 473.

2) Travels in Arabia deserta I, S. 244; vgl. II, S. 358 f.

3) Reise durch den Stillen Ozean, S. 245; vgl. Ratzel a. a. O. I, S. 222.

4) Buchner a. a. O., S. 209.

5) Paulitschke, Ethnographie Nordost-Afrikas (Berlin 1893) I, S. 216.

6) Les Colonies françaises (1889 bei Gelegenheit der Weltausstellung erschienen) I, S. 309.

„Die Malgaschen gebrauchen den Pflug nicht, sondern begnügen sich damit, den Boden mit einem Spaten umzugraben. Die Bestellung des Landes ist Sache der Frauen und Mädchen. Sie rücken in einer Reihe über das Feld vor, in der Hand einen zugespitzten Stock, mit welchem sie kleine Gruben auswerfen. In diese Gruben legen sie je einige Reiskörner und scharren sie dann mit dem Fuße zu. Diese Verrichtung wird mit ziemlich großer Regelmäßigkeit und in einem sehr scharf hervortretenden Rhythmus vollzogen, was diesen Frauen das Aussehen einer Truppe von Tänzerinnen gibt."

Sehen wir hier den Arbeitsrhythmus selbst bei solchen Verrichtungen Einzelner beobachtet, bei denen man ihn gar nicht vermuten möchte, so wird es der Zeugnisse kaum bedürfen, um darzutun, daß er auch bei den Naturvölkern durch das Zusammenwirken mehrerer Personen künstlich herbeigeführt wird.

Der englische Missionar Mariner[1]) schildert die Bereitung des Rindenstoffes Gnatuh auf den Tonga-Inseln folgendermaßen: „Das Schlagen (der vorher in Wasser aufgeweichten Rinde) geschieht mit einem Schlägel, der einen Fuß lang und einen Fuß dick, auf der einen Seite glatt und auf der anderen gekerbt ist. Der Bast, welcher 2—5 Fuß lang und 1—3 Zoll breit ist, wird auf einen hölzernen, 6 Fuß langen und 9 Zoll breiten und dicken Balken gelegt, der durch Stücke Holz an jedem Ende ungefähr einen Zoll hoch über den

1) Nachrichten über die Tonga-Inseln (Bertuchsche Bibliothek XX), S. 522. Die gleiche Technik findet sich auf zahlreichen andern Südsee-Inseln (vgl. v. Bülow im Intern. Archiv f. Ethnogr. XII [1899], S. 66 ff. Les Colonies françaises IV, S. 79. 340); ferner in Madagaskar (Sibree, Madag., S. 238), in Uganda (Kollmann, Der Nordwesten unserer ostafr. Kolonie, S. 22) und sonst in Ostafrika: Livingstone, Letzte Reise I, S. 191.

Boden erhoben ist, sodaß er ein wenig schwankt. Zwei oder drei Frauen sitzen gewöhnlich an demselben Balken, jede legt ihren Bast quer über denselben, und während sie ihn mit der rechten Hand schlägt, bewegt sie ihn mit der linken hin und her. Sie schlagen gewöhnlich nach dem Takte. Früh am Morgen bei stiller Luft klingt das Gnatuhklopfen gar hübsch, indem manche Töne aus der Nähe erschallen, andere sich in der Ferne verlieren, einige rasch auf einander folgen, andere langsamer, alle aber äußerst regelmäßig. Ist die eine Hand müde, so nimmt man den Schlägel schnell in die andere, ohne daß dadurch der Takt unterbrochen würde."

Dieselbe Technik ist den Reisenden bei der entwickelten Indigofärberei des Sudans aufgefallen[1]). Den ganzen Tag hört man in den Städten ein regelmäßiges Schlagen, das dazu dient, die gefärbten Gewänder zu glätten. „Im Schatten eines Grasdaches sitzen einige Männer und klopfen im Takt, wie bei uns die Straßenpflasterer, mit einem walzenförmigen Holzklöppel ein frisch gefärbtes trockenes Gewand auf einem glatten Baumstamme, um ihm den nötigen Glanz und die gewünschte Glätte zu verleihen. Denn eine neue Indigotobe blitzt und blinkt wie lackiertes Lederzeug."

Livingstone[2]) erzählt über das Enthülsen des Getreides bei den Völkern Ostafrikas: „Das Getreide wird mit einer sechs Fuß langen und ungefähr vier Zoll dicken Keule in einem großen hölzernen Mörser gestoßen, der dem altägyptischen gleich ist. Das Stoßen wird von zwei oder sogar

---

1) Passarge, Adamaua, S. 82, mit Abbildung. G. Rohlfs in Petermanns Mitteilungen, Ergänzungsheft Nr. 34, S. 57. Derselbe, Land und Volk in Afrika, S. 73. Staudinger, Im Herzen der Haussaländer, S. 583.

2) Neue Missionsreisen, übers. von J. E. A. Martin, II, S. 267.

drei Frauen in einem einzigen Mörser vollzogen. Jede gibt, ehe sie einen Schlag tut, dem Körper einen Schub nach oben, um Kraft in den Stoß zu legen, und sie halten genau Takt, sodaß nie zwei Keulen in demselben Augenblick im Mörser sind. Das gemessene thud, thud, thud, und die bei ihrer lebhaften Arbeit stehenden Frauen sind von einem gedeihlichen afrikanischen Dorfe unzertrennliche Erscheinungen. Mit Hülfe von ein wenig Wasser wird durch die Wirkung des Stoßens die harte äußere Schale oder Hülse des Getreides entfernt und das Korn für den Mühlstein bereit gemacht."[1]) Das gleiche Gerät und die gleiche Weise seiner Benutzung war außer bei den alten Ägyptern auch bei Griechen und Römern bekannt, und wie heute in Afrika, waren in der Regel zwei Personen zugleich (meist Frauen) bei seinem Gebrauche tätig[2]).

Solche Fälle gemeinsamer Arbeit im Takte werden wir im weiteren Verlaufe dieser Untersuchung bei Naturvölkern noch mehr nachzuweisen haben. Vielfach sind die Gelegenheiten dazu (hölzerne Stampftröge, Reibsteine, in Fels eingehauene Vertiefungen) an öffentlicher Stelle angebracht[3]), oder sie voll-

1) Ähnlich vollzieht sich das Reisstampfen bei den Malayen: Ratzel, Völkerkunde I, S. 393 und die Tafel bei S. 391; das Stampfen der ausgepreßten Mandiokwurzel bei den Buschnegern in Guyana: Joest, Ethnographisches und Verwandtes aus Guyana, S. 60 u. Tafel III; das Stampfen der Durra bei den Galla: Paulitschke a. a. O. Tafel XIX. Vgl. die Tafeln III und XIV am Schlusse dieses Buches.

2) Näheres darüber bei Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I, S. 15 ff.

3) Vgl. Ratzel, Völkerkunde II, S. 265. 304. Graf Schweinitz, Durch Ostafrika, S. 171. G. Rohlfs sah auf der Benue-Insel Loko eine öffentliche Mehlreibbank, aus Ton und sieben Steinen bestehend, worauf die Bassa-Frauen morgens und abends ihr Mehl reiben: Ergänzungsheft zu Petermanns geogr. Mitt. Nr. 34, S. 78. Über öffent-

ziehen sich in Gemeindehäusern, wie noch jetzt in manchen Gegenden Deutschlands die Dörfer für die Flachsarbeit ihre Brechhäuser oder Brechplätze mit Gemeindedarren haben[1]). Diese Öffentlichkeit der Arbeit, welche auch für alle Tätigkeit auf dem Felde von selbst gegeben ist, übt einen ähnlichen erzieherischen Einfluß wie ihr Taktschall und Tonrhythmus: die Benutzung der Mörser u. s. w. durch verschiedene Familien muß in einer bestimmten Zeitordnung erfolgen; ihre Herstellung und Instandhaltung fordert die Teilnahme aller. Es ist ähnlich wie beim Flurzwang, der erst die Feldbenutzung in feste Regeln bringt und die Willkür des Einzelnen in der Gestaltung seines wirtschaftlichen Lebens einschränkt.

Immer aber bleibt der laute gleichgemessene Schall der Tagesarbeit das bezeichnende Merkmal friedlichen seßhaften Zusammenlebens der Menschen. Wie der Dreitakt des Dreschflegels zu dem in winterlicher Ruhe daliegenden deutschen Dorfe, so gehört das regelmäßige Klopfen der Färber zur sudanesischen Stadt, der laute Schall des Tapaschlägels zur Niederlassung des Südseeinsulaners, der dumpfe Ton der Reisstampfe zum Campong der Malayen, der Gleichklang des hölzernen Getreidemörsers zum Negerdorfe, das helle Läuten des Kaffeemörsers und das schwerfällige Geräusch der Handmühle zum Zeltdorfe der Beduinen. Und so hat unter einfachen landwirtschaftlichen Betriebsverhältnissen fast jede Jahreszeit ihr besonderes Arbeitsgeräusch, jede Arbeit ihre eigene Musik. Im Spätherbste singt in unsern Dörfern die Flachsbreche ihr

---

liche Steinmörser bei den Indianern: Hunter, Manners and customs of the Indian tribes (London 1870), S. 269. Abbot, Primitive Industrie (Publ. of the Peabody Academie of Science, Salem Mass. 1881), S. 150. 151.

1) Mitt. des Ver. f. sächs. Volkskunde 1899, Nr. 12, S. 1.

munteres Lied; im Winter mischt sich in den Ton des Dreschflegels auf der Tenne der aus dem Stall daneben kommende, kurz abgebrochene, dumpfe Schall des Futterstößers; im Frühjahr erklingt von der Rasenbleiche her das lautklatschende Schlagen der von kräftigen Händen geführten Bläuel, mit denen die Leinwand am Bache bearbeitet wird; im Sommer erschallt aus jedem Hofe das Dengeln der Sensen, aus jeder Wiese und jedem Kornfeld der scharfe Strich des Wetzsteines, der taktmäßig über Sichel und Sense geführt wird. Wenn die Propheten des Alten Testaments[1]) in prägnanter Weise den Untergang einer Stadt bezeichnen wollen, so lassen sie die Stimme der Mühle verstummen und das Lied des Keltertreters. Und wenn auf dem Lande die Stille des Sonntags als wahrer Friede empfunden wird, so rührt es nicht am wenigsten daher, daß dann der gewohnte Schall der Arbeit schweigt, der hier den Kampf ums Dasein bezeichnet.

1) Jerem. 25, 10. Apoc. 18, 22. Jes. 16, 10. Jerem. 48, 33. Vgl. Doughty, Travels in Arabia deserta, II, S. 179: The dull rumour of the running millstones is as it were a comfortable voice of food in an Arabian village, when in the long sunny hours there is often none other human sound.

III.

Arbeitsgesänge.

Wo zwar eine rhythmenbildende Regulierung der Arbeit möglich ist, die letztere aber keinen eigentlichen Taktschall ergibt, wird dieser oft durch künstliche Mittel hervorgerufen. In erster Linie dient dazu die menschliche Stimme, die schon bei schwerer Arbeit eines einzelnen die Augenblicke der höchsten Anstrengung durch einen unartikulierten, gepreßten Laut oder durch lauten Ausruf markiert. Noch häufiger finden wir solche Ausrufe beim Zusammenarbeiten mehrerer, wo dieselben freilich auch noch die Bedeutung haben, allen Beteiligten den Moment der gemeinsamen Kraftaufbietung anzugeben, z. B. das Hopp, Hopla beim Lastenheben, das Hoiho der Schiffleute beim Aufwinden des Ankers, das Zählen: Eins, Zwei, Drei![1]) Diese Rufe nähern sich bereits dem eigentlichen Kommando, wie es überall da nötig ist, wo das gleichzeitige Zusammenwirken mehrerer erforderlich ist. Es sei nur erinnert an das „Holz her!" der Zimmerleute, das wir beim Aufschlagen eines Bauwerkes vernehmen.

An die Stelle der menschlichen Stimme kann in solchen Fällen auch eine mechanische Vorrichtung treten, durch welche

1) Das Abzählen der Bewegungen findet sich übrigens auch bei der Einzelarbeit. Vielleicht steht die merkwürdige Abschleifung der drei ersten Zahlwörter nicht außerhalb jedes Zusammenhangs mit dieser Art der Verwendung: denn zum Taktieren eignen sich kurzgesprochene einsilbige Wörter am besten.

sich ein Ton hervorbringen läßt. Und zwar hat man hier zwei Fälle zu unterscheiden. Die Vorrichtung kann ein am Arbeitswerkzeug selbst oder an einem Körperglied angebrachter Klangkörper sein, der beim Gebrauch des Werkzeugs oder des Gliedes ertönt. So haben sich auf Borneo und Celebes Grabstöcke gefunden, in die am oberen Ende bewegliche Stäbchen eingelassen sind, welche Töne hervorrufen, wenn die Stöcke bei der Aussaat des Reises zum Aufwühlen der Erde benutzt werden (vgl. oben S. 32f.). Ähnliche Vorrichtungen hat man auch an andern Arbeitsgeräten indonesischer Herkunft entdeckt, z. B. an den Kettenbäumen der Webegestelle und an einem Gerät zum Einstampfen des Sago.[1]) Der ostafrikanische Träger befestigt ein Glöckchen am Beine, das bei jedem seiner Schritte erklingt, und eine größere Glocke an dem Elefantenzahn, den er trägt.[2]) Auch die metallenen Beinringe, deren manche Naturvölker mehrere über dem Knöchel tragen, können beim Aneinanderschlagen ein musikalisches Geräusch verursachen, das für den Taktschritt des nackten Fußes zum Regulator werden kann.

Die Vorrichtung kann aber auch selbständig wirksam werden, indem ein Schallkörper durch einen Dritten zum Tönen gebracht wird. Die Malayen rudern nach dem Schalle des Tamtam; in den Sudanländern und in China wird bei Fronarbeiten die Trommel geschlagen; die alten Griechen liebten nach dem Takte der Flöte zu arbeiten[3]). Es gab bei ihnen eine besondere Flötenweise für das Treten der Trauben in der Kufe und für das Stampfen der Getreidekörner im Mörser[4]);

1) Richtig erklärt von Schmelz, „Ein Beitrag zum Kapitel Arbeit und Rhythmus" in The Boas Memorial Volume p. 438ff.

2) Burton und Speke a. a. O., S. 343.

3) Pausan. IV, 27, 7. V, 7, 10. Plutarch, Lys. 15.

4) Pollux Onom. IV, 55.

ja es ist in Böotien an der Stelle des alten Theben eine kleine Terrakotta-Gruppe archaischen Stils gefunden worden, welche diesen Brauch noch für eine andere häusliche Arbeit veranschaulicht. Vier Frauen sind neben einander an einer Backmulde beschäftigt, auf der sie allem Anschein nach den Teig zu Brotlaiben auswirken, während eine fünfte Person daneben steht und die Flöte bläst. Eine getreue Wiedergabe dieser Gruppe ist diesem Buche auf Tafel II beigefügt.[1]) Die hier gegebene Erklärung derselben ist durch eine Nachricht bei Athenaios[2]) wohl außer Zweifel gestellt. Nach dieser hätten die Etrusker ebensowohl beim Kneten des Brotteiges als beim Faustkampf und sogar beim Geißeln (der Sklaven) ihre Bewegungen nach dem Takte der Flöte vollzogen. Allerdings sieht der Autor darin ein Zeichen der Weichlichkeit und Entnervung, während es sich doch offenbar um ein auch in den griechischen Palästren viel gebrauchtes Mittel zur Aufrechterhaltung des Rhythmus und zur Anspornung der (dem Sklavenstande angehörigen) Arbeiter handelt.

In beiden Fällen tritt zu dem Moment des Rhythmus, der durch die Arbeit selbst gegeben und durch den in ihrem Takte ertönenden Schall des Klangkörpers befestigt ist, der

1) Nach einer Photographie, die Herr Dr. J. Plenge im Museum des Louvre, wo die Gruppe im Département grec, Salle L, Vitrine F aufgestellt ist, für mich hat anfertigen lassen. Vgl. auch E. Pottier in der Revue archéol. III Sér., tome XXXIV (1899), S. 11 und L. Lindet ebendaselbst XXXV, S. 419. Letzterer meint, es könnten die dargestellten Personen auch mit dem Kneten von Töpferton oder mit dem Mahlen von Getreide beschäftigt sein. Dagegen spricht aber die Haltung ihrer Hände sowie der Umstand, daß neben dem glatten, abgerundeten Körper, an dem gearbeitet wird, jede Person noch zwei andere solche Körper vor sich liegen hat, die nicht wohl etwas anderes als Brotlaibe sein können.

2) XII, p. 518^{b}. IV. p. 154^{a}.

belebende Einfluß, den die Musik an sich auf die Kräfte ausübt, das Wohlgefallen am Tone selbst.

Dies ist ein außerordentlich wichtiges Moment für eine Reihe von Beobachtungen, zu denen wir uns nunmehr wenden, und welche sämtlich uns den Gesang in allerengster Verbindung mit der Arbeit zeigen, einerlei, ob diese für sich schon einen Taktschall ergibt oder nicht. Diese Beobachtungen erstrecken sich über eine so große Zahl von Völkern und Kulturstufen, daß man schlechthin sagen kann: sie gelten für die ganze Menschheit, wenn sie auch je nach der Charakteranlage bei dem einen Volke sich häufiger machen lassen als bei den andern[1]). Von manchen Völkern, wie namentlich den Negern und den Malayen, kann man geradezu sagen, daß bei ihnen jede körperliche Tätigkeit mit Gesang begleitet wird, und auch bei den heutigen Kulturnationen finden wir noch zahlreiche Reste dieser Gewohnheit.

Es liegt außerordentlich nahe, anzunehmen, daß diese musikalische Begleitung der Arbeit nicht bloß bestimmt sei, das Festhalten des Arbeitsrhythmus zu unterstützen, sondern daß die numerische und melodische Gliederung der Töne maßgebend werde für das Zeitmaß der Arbeitsbewegungen.

1) Insbesondere sollen die Indianer eine Ausnahme machen. So schreibt K. von den Steinen a. a. O., S. 57 über die Bakaïri: „Ihr Temperament ist weniger beweglich und die ganze Lebensauffassung weniger sonnig als bei den Kindern der Südsee; die Mädchen tanzen nicht im Mondschein, und die Männer singen nicht auf der Kanufahrt.“ Aber bald darauf (S. 62 f.) erzählt er von einem Angehörigen jenes Stammes, daß er „sang, seinen Korb flechtend und mit einem Fuße leise den Takt tretend ... Leider verstehe ich den Text nicht und noch weniger die Noten; ich kann nur angeben, daß der Rhythmus sehr stark hervorgehoben wurde, und daß man, wenn der Alte sang, eine ganze Gesellschaft zu hören meinte, wie sie im Kreise lief und stampfte“. Vgl. unten S. 47.

Das ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr hat sich, von einigen später zu erwähnenden Fällen der Arbeitsgemeinschaft abgesehen, die Tonfolge durchaus den Körperbewegungen in ihrer Zeitdauer anzupassen und tatsächlich angepaßt. Vor allem hat die ganze Erscheinung mit der größeren oder geringeren musikalischen Veranlagung eines Volkes nichts zu schaffen.

Dies haben auch die Musiker, wo sie diesen Dingen Aufmerksamkeit geschenkt haben, leicht erkannt[1]). Die Melodie jener Gesänge ist durchaus Nebensache, ebenso wie der Text, der manchmal bloß aus sinnlosen Worten und Ausrufen besteht, die sich in eintönigster Weise bis zum Überdruß wiederholen. Was ihnen Bedeutung gibt, ist der Rhythmus, und ein neuerer Musikschriftsteller[2]) meint — in naiver Umkehrung des wahren Sachverhalts —, es gebe „tatsächlich manche Völker, die an diesem einen Faktor der Musik (dem Rhythmus) fast ausschließlich Gefallen finden, bei denen die Musik wesentlich im Händeklatschen, dem taktmäßigen Bearbeiten resonierender Gegenstände, in rhythmischer Wiederholung eines und desselben Tones u. s. w. besteht". Aber um ein bloßes ästhetisches Gefallen handelt es sich hier sicher nicht. Das rhythmische Element wohnt weder der Musik noch der Sprache ursprünglich inne; es kommt von außen und entstammt der Körperbewegung, welche der Gesang zu begleiten bestimmt ist, und ohne welche er überhaupt nicht vorkommt. Darum hat jede Arbeit, jedes Spiel, jeder Tanz

1) Vgl. z. B. einen Aufsatz der Allgem. musikalischen Zeitung, Jahrg. 1814, S. 509 („Über die Musik einiger wilder und halbkultivierter Völker").

2) K. Hagen, Über die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier), Hamburg 1892, S. 6.

sein besonderes Lied, das bei keiner anderen Gelegenheit gesungen wird, und da die Maßverhältnisse der Körperbewegung bei verschiedenen Individuen verschieden sind, so hat bei manchen Naturvölkern jedermann seinen eigenen Gesang, über dessen Besitz er eifersüchtig wacht[1]).

Es darf uns nicht wundern, daß die Reisenden, welche bei Völkern von niederer Gesittungsstufe diese Dinge beobachteten, sie mit den Vorstellungen, welche sie aus unserer Kulturwelt mitbrachten, vermischten, und dies um so mehr, je häufiger neben ihnen schon Bildungen sekundärer und tertiärer Natur auftraten. So sehen wir sie denn bald auf die musikalische, bald auf die poetische Seite mehr Gewicht legen. Worin sie aber alle übereinstimmen, ist die Tatsache, daß es überall für die verschiedenen Verrichtungen des täglichen Lebens charakteristische Gesänge gibt, und daß der Zusammenhang der letzteren mit der Arbeit um so schärfer hervortritt, je tiefer die Entwicklungsstufe des betreffenden Volkes ist.

Es wird unter diesen Umständen am geratensten sein, zunächst eine Anzahl dieser Berichte[2]) im Wortlaut anzuführen.

„Die Ägypter halten sich für ein ganz besonders musikalisch begabtes Volk, und in der Tat wird es dem Reisenden sofort auffallen, wieviel er singen hört. Der Ägypter singt,

---

1) Vgl. E. Grosse, Die Anfänge der Kunst, S. 263 f.

2) Manches hat schon O. Böckel in der gehaltvollen Einleitung zu seinem Buche „Deutsche Volkslieder aus Oberhessen" (Marburg 1885), S. LIX ff. zusammengestellt. Ihm gebührt das Verdienst, unter den Neuern zuerst auf die Wichtigkeit der Arbeitsgesänge für die Geschichte des Volksliedes hingewiesen zu haben. Einzelnes findet man auch in dem Aufsatze von G. Simmel, „Psychologische und ethnologische Studien über Musik", Ztschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachw. XIII (1882), besonders S. 291 f. Beide Arbeiten sind mir leider erst nach dem Erscheinen der 1. Auflage dieser Studie bekannt geworden.

wenn er in sich versunken auf seinen Fersen hockt oder auf einer Strohmatte ausgestreckt am Boden liegt, wenn er hinter seinem Esel herspringt, wenn er Mörtel und Steine am Baugerüste emporträgt, bei der Feldarbeit und beim Rudern; er singt allein oder in Gesellschaft und betrachtet den Gesang als eine wesentliche Stärkung bei seiner Arbeit und als einen Genuß in seiner Ruhe. Es fehlt diesen Liedern eigentlich die Melodie; sie werden alle in bestimmtem Rhythmus ... durch die Nase gesungen, und zwar so, daß unter sechs bis acht Haupttönen vom Sänger beliebig gewechselt wird, je nachdem gerade seine Seelenstimmung ist. Der Charakter dieser so entstandenen Melodie ist sehr monoton und für ein europäisches Ohr ohne Wohlklang."[1])

Von den Ostafrikanern berichten Burton und Speke[2]): „Sie haben an der Harmonie ihre Freude. Der Fischer singt zum Ruderschlag, der Träger, wenn er seine Last schleppt, die Frau, wenn sie ihr Korn zermalmt." Aus Westafrika hören wir von den Frauen der M'Komis: „Sie singen fortwährend beim Arbeiten; wenn eine Frau nicht singt, arbeitet sie auch nicht viel."[3]) Über die Usukuma (am Südufer des Victoria Nyanza) erzählt P. Kollmann[4]): „Bei allen Arbeiten ist es üblich, daß gesungen wird. Trugen die an der Station Muanza beschäftigten Leute Steine oder Gras, so lief stets ein Mann längs, vor oder hinter dem Zug, der unter tanzartigen Bewegungen vorsang, worauf

1) Bädekers Ägypten I, S. 24. Die Mehrzahl der bei Lane, Churi, Heinr. Schäfer veröffentlichten Gesänge erweisen sich als Arbeitslieder.

2) a. a. O., S. 330.

3) Foret, zit. bei Schurtz, Afr. Gew., S. 62. Vgl. Bastian, Deutsche Expedition an der Loango-Küste I, S. 161.

4) Der Nordwesten unserer ostafrikanischen Kolonie (Berlin 1898), S. 117.

dann der ganze Zug einfiel. Bei großer Anzahl von Leuten erklangen diese Lieder trotz ihrer Einförmigkeit melodisch, oft mit einer etwas melancholischen Klangfarbe." In seinen Mitteilungen über die Sotho-Neger schreibt der Missionar K. Endemann[1]): „Der einzelne Arbeiter singt gern bei seiner Arbeit. Arbeiten in Gesellschaft, die sich im Takte ausführen lassen, werden oft mit Gesang begleitet. Zum Tanze wird immer gesungen. Die Weise, die der Einzelgesang hat, ist gewöhnlich so beschaffen, daß sie in der Höhe anfängt und regellos in die Tiefe geht. Der Text ist dann ein beliebig ersonnener. Zum Tanze wird im Chor gesungen, ebenso bei im Takte ausgeführten Arbeiten. Daneben gibt es auch Sologesänge mit Begleitung, die besonders auf den kxoro beim Fellgerben[2]), Karoßnähen, Korbflechten u. dgl. Arbeiten zur Aufführung kommen. Die Textzeilen werden vom Solosänger willkürlich eingeteilt; oft fängt er in der Mitte an und bringt erst hernach den Anfang des Stückes. Auch die einzelnen Zeilen werden noch in Stücke auseinandergerissen; oft wird eine mehrmals hinter einander wiederholt. Die Begleitung macht erst die Einleitung mit dya oé é, dya oé é, oder ha oó ho ho ho ho ho o ho ho oder ähnlich. Mitunter werden

1) Ztschr. f. Ethnographie VI (1874), S. 30.

2) Darüber berichtet der Verfasser an anderer Stelle (S. 26): „Das Gerben der Felle geschieht, soweit ich es beobachtet habe, auf folgende Weise: Große Felle, von Rindern z. B., die man zu Karossen verarbeiten will, werden frisch oder eingeweicht glatt auf der Erde ausgespannt und mit langen Dornen als Speilern befestigt. Ist das Fell getrocknet, so wird es mit dem Dächsel gerauhet, um Fett und Fleischteile zu entfernen. Dann wird es mit Fett eingeschmiert und mit den Händen weich gerieben und geknetet. Zu letzterem Behufe sitzt eine ganze Gesellschaft um das Fell herum, von der jeder Teilnehmer seines Ortes daran arbeitet, was gern taktmäßig unter lustigem Gesange geschieht." — Vgl. Homer, Ilias XVII, 389ff.

zwei begleitende Chöre gebildet, von denen der eine die Cadenz in tiefem Tone anfängt, worauf der zweite in höherm Tone einsetzt. Dies geschieht einigemal hinter einander. Dann fängt der Solosänger an; währenddem singt die Begleitung fort. Zwischen jeder Pause des Solosängers bildet die fortsingende Begleitung gleichsam das Zwischenspiel. Beginnt eine neue Strophe, so setzt der Solosänger oft in anderem Tone ein; dies wird dann von der Begleitung ebenfalls befolgt. Von Harmonie ist dabei nicht die Rede. Die Aufzeichnung der Weisen ist schwierig, da die Sotho-Tonleiter nur ganze Töne hat, dazu jedesmal wieder anders gesungen wird als vorher."

Ein berühmter französischer Orient-Reisender des 17. Jahrhunderts[1]) macht bei Besprechung der Mingrelier folgende Bemerkung: „Da diese Völker über alle Begriffe träge und weichlich sind, so feuern sie sich bei der Arbeit dadurch an, daß sie stark singen und brüllen, womit sie sich gegenseitig betäuben. Es ist wahr, daß es eine im ganzen Orient fast allgemeine Gewohnheit ist, sich durch Gesang zur Arbeit zu ermuntern. Daß dies ebensowohl von der Trägheit des Geistes als von der Weichlichkeit des Körpers kommt, sieht man daran, daß diese Gewohnheit um so stärker wird, je weiter man nach Süden kommt. In Indien z. B. können die Schiffer kein Tau anziehen oder auch nur anfassen, ohne zu singen. Die Kamele und Ochsen sind daran gewöhnt, mit Gesang geleitet zu werden, und je nachdem ihre Last schwer ist, muß man stärker und anhaltender singen."

Über die Bewohner der Molukken berichtet W. Joest[2]):

---

1) Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient. Nouvelle édition par L. Langles (Paris 1811), I, S. 160.

2) „Malayische Lieder und Tänze aus Ambon und den Uliase" im Internat. Archiv f. Ethnographie V, S. 4.

„Die Leute singen und tanzen nicht nur unermüdlich bei ihren oft zwei- und dreimal 24 Stunden dauernden geselligen Zusammenkünften, auch jede im Wald, auf dem Felde u. s. w. in Gemeinschaft unternommene Arbeit wird von Gesang begleitet. Die Träger, die den nicht immer leichten Reisenden im Tragsessel durch den Wald oder über schmale und schlüpfrige Bergpfade schleppen, singen, auch wenn ihnen der Schweiß am ganzen Körper herabläuft, unermüdlich, trotz Last und Hitze, ebenso die Ruderer." Damit stimmt Freycinet[1]) überein, der von den Timoresen sagt: „Wenn sie arbeiten, singen sie fast ohne Unterlaß, besonders dann, wenn die Beschäftigung das Zusammenwirken mehrerer Individuen und eine gewisse Gleichzeitigkeit des Handelns erfordert, z. B. beim Rudern einer Pirogue, beim gemeinsamen Tragen schwerer Lasten, beim Stampfen des Reises, ebenso aber auch um sich gegenseitig bei der Arbeit zu ermuntern." An einer andern Stelle[2]) vergleicht derselbe Reisende diese Arbeitsgesänge mit den Tanzliedern und betont, daß für jede Arbeitsart die Sangweise eine besondere und immer dieselbe ist. Spärlicher sind die Zeugnisse aus Amerika. Bei den Buschnegern in Guyana beobachtete der schon genannte W. Joest, daß „gemeinschaftliche Arbeiten, wie Rudern, das Fällen und Heben schwerer Bäume u. s. w. stets mit Gesang begleitet werden".[3]) Auch die Caraiben in Mittelamerika „begleiten ihre Arbeit häufig mit Gesang, wobei nicht selten Soli und Chorpartien mit einander abwechseln. Die musikalischen Sätze sind aber sehr kurz und wiederholen sich daher sehr häufig".[4])

1) Voyage autour du monde, I, 665, zitiert bei Simmel a. a. O.

2) Péron und Freycinet, Voyage de découvertes aux terres australes (Paris 1824), S. 60. 67.

3) Joest, Ethnographisches u. Verw. aus Guyana, S. 67.

4) Sapper im Internat. Archiv für Ethnogr. X, S. 54. Sapper

Nicht minder ausgeprägt ist diese Gewohnheit bei den Südsee-Insulanern. Von den Eingebornen Taheiti's erzählt der englische Missionar Ellis[1]): „Ihre Lieder waren erstaunlich zahlreich und jeder Lebensperiode und jeder Gesellschaftsklasse angepaßt. Den Kindern wurden diese Ubus, wie sie genannt wurden, zeitig gelehrt, und sie fanden große Freude darin, sie herzusagen.... Sie hatten ein Lied für den Fischer, ein anderes für den Bootszimmerer, ein Lied beim Umhauen eines Baumes zu singen, ein Lied, wenn das Boot ins Wasser gelassen wurde." „Die Maori singen zu jeder Arbeit, jedem Tanze, beim Rudern, beim Spiele, beim Auszug in den Krieg."[2])

Auch unserm alten Europa sind diese Sitten nicht fremd. In Portugal erklingt der Fado, „ein in unerschöpflicher Fülle improvisierter Vierzeiler von Mund zu Mund, bei der Feldarbeit und bei häuslichen Verrichtungen, bei Wallfahrten und auf Jahrmärkten; er wandelt sich in immer neuen Variationen, wie sie Stimmung, Gelegenheit und Geschick des Sängers zuwege bringt."[3]) Fast vom andern Ende des Erdteils schrieb Hamann[4]): „Es gibt in Curland und Livland Striche, wo man das undeutsche Volk bei aller Arbeit singen hört; aber nur eine Cadenz von wenig Tönen, die viel Ähnlichkeit

teilt mir außerdem noch mit, daß bei diesen Stämmen häufig Gesänge improvisiert werden, die dann meist von den Anwesenden mit frohem Gelächter aufgenommen werden.

1) Polynesian Researches IV.

2) Ratzel, Völkerkunde I, S. 180.

3) M. Abeking in der Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde XIII (1903), S. 317.

4) Kreuzzüge eines Philologen (Schriften, herausg. v. F. Roth, II, S. 304), angeführt in Herders „Stimmen der Völker", wo sich Ähnliches mehr findet. Vgl. auch H. Neus, Esthnische Volkslieder (Reval 1850), Einleitung.

mit einem Metro hat. Sollte unter ihnen ein Dichter aufstehen, so würden alle seine Verse nach diesem Maßstabe ihrer Stimmen sein. So ward Homers monotonisches Metrum sein durchgängiges Silbenmaß." Und von den Litauern berichtet ein Gewährsmann aus dem 17. Jahrhundert[1]): „Überhaupt ist das Männern wie Weibern eigentümlich, daß sie jede Arbeit mit bestimmten rohen Gesängen begleiten." Ähnliche Aussagen werden wir weiter unten für die Finnen und die meisten slawischen Stämme kennen lernen.

Annette von Droste-Hülshoff[2]) berichtet aus dem niedersächsischen Gebiete: „Obwohl sich keiner ausgezeichneten Singorgane erfreuend, sind die Paderborner doch überaus gesangliebend; überall, in Spinnstuben, auf dem Felde hört man sie quinkelieren und pfeifen; sie haben ihre eigenen Spinn-, ihre Acker-, Flachsbrech- und -rauflieder; das letzte ist ein schlimmes Spottlied, das sie nach dem Takte des (Flachs-) Raufens jedem Vorübergehenden aus dem Stegreif zusingen." In der Einleitung einer vor wenigen Jahren erschienenen Sammlung nassauischer Volkslieder heißt es: „Mit Gesang ziehen die Schnitter hinaus und wieder zurück; mit Gesang bringen sie das letzte Fuder der Feldfrucht ein; singend wird

1) Citiert bei Tetzner, Die Slawen in Deutschland, S. 79. Vgl. unten S. 59 A. 2.

2) Letzte Gaben, 261, citiert bei Reifferscheid, Westfälische Volkslieder, S. 188. — Mit ganz ähnlichen Worten schildert E. Schatzmayr in der Zeitschr. des Vereins für Volkskunde III (1893) die Sangeslust der ladinisch sprechenden Friauler. „Dem Furlaner ist Lied und Gesang Lebensbedürfnis: von früh morgens bis spät abends, bei der Arbeit auf dem Felde und in der Werkstatt, auf der Wanderschaft und daheim in Haus und Garten hört man ihn singen. Mehr noch die Furlanerinnen. Einzeln und in Chören, in Feld und Wald, in den Spinnereien, auf den Wegen und Steigen, nach dem Vesperläuten erschallen ihre mehr oder minder fröhlichen Gesänge (villotte).

auch die letzte Garbe ausgedroschen. Das Lied begleitet die Mädchen in den Wald zum Beerensammeln, ebenso zu denjenigen häuslichen Verrichtungen, welche sie unter Mithülfe ihrer Genossinnen vornehmen, wie z. B. das Honigkochen, Bohnenschneiden, Flachsreffen, Wollewaschen, und wo sich das ganze Dorf zu gemeinsamer Arbeit zusammenfindet, z. B. bei der Schafschur, erklingen unausgesetzt fröhliche Weisen."[1])

Weniger bekannt ist, daß auch die alten Griechen neben ihren kunstmäßigen Liedern derartige volkstümliche Gesänge kannten. Wie verbreitet und alltäglich sie waren, geht daraus hervor, daß es für sie je nach der Arbeit, zu der sie gehörten, uralte Namen gab (ἰμαῖος, ἴουλος, λιτυέρσης, αἴλινος), welche schon die Alexandriner nicht mehr recht zu deuten wußten.[2]) So kannte man besondere Weisen für das Kornschneiden, das Stampfen der Gerstenkörner[3]), das Getreidemahlen auf der Handmühle, das Treten der Trauben beim Keltern[4]), das Wollspinnen, das Weben, ferner Lieder der Wasserschöpfer[5]), der Seiler[6]), der Bader, der Färber, der Wächter, der Hirten, der Taglöhner, die ins Feld hinausziehen[7]).

Die letztgenannten Beispiele mögen immerhin Fälle betreffen, wie sie auch bei uns noch häufig vorkommen, wo ein Volkslied zur Arbeit gesungen wird, ohne daß es zu ihr eine

1) E. H. Wolfram, Nass. Volkslieder (Berlin 1894), S. 13.

2) Vgl. das interessante Fragment des Tryphon bei Athen. XIV, S. 618 d. Nicht minder interessante Nachweisungen aus der patistischen Litteratur gibt neuerdings Anton Nägele in den Berichten über die Verh. der kgl. sächs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig, philol.-histor. Kl. LVII (1905), S. 101 ff.

3) πτισσικὸν μέλος nach Pollux IV, 55.

4) ἐπιλήνιον μέλος: Athen. V, S. 199 a.

5) Gomperz, Aus der Hekate des Kallimachos. Mitt. aus der Samml. der Papyrus Erzherzog Rainer VI (Wien 1897), S. 12.

6) Aristoph. Frösche 1297 und dazu d. Schol.

7) Vgl. auch Bergk, Griech. Litteraturgeschichte I, S. 352 f.

andere Beziehung hätte, als die des angenehmen Zeitvertreibs bei einer einförmigen, das Denken nicht besonders in Anspruch nehmenden Verrichtung. Daß der Gesang auch in diesem Falle die Arbeit erleichtert, ist schon in alter Zeit beobachtet und ausgesprochen worden[1]). Aber die Mehrzahl jener Gesänge gehört doch zu Arbeiten, die an sich von ausgeprägt rhythmischer Natur sind. Daß hier das Verhältnis ein anderes ist, daß eine gewisse Abhängigkeit in den Maßverhältnissen zwischen Arbeitsbewegung und Gesang besteht, ist unverkennbar. Welches ist aber von beiden Elementen das maßgebende? Wir werden nach den vorausgegangenen Erörterungen kein Bedenken tragen dürfen, der Arbeit die leitende Rolle zuzuteilen. Die Gesänge werden durch den rhythmischen Verlauf der Arbeit hervorgerufen und passen sich ihrem Tempo an. Bergk hat darum gewiß Recht, wenn er sich den Gesang der Wasserschöpfer vorstellt als „ein eintöniges Wiederholen von Naturlauten, welche die gleichförmige Bewegung des Arbeiters begleiteten". Noch heute schöpfen die Beduinen das Wasser für ihr Vieh „zu dem Takt des Brunnenliedes, das man an allen Brunnen in den Wüsten Syriens und Mesopotamiens hört".[2]) Villoteau fand den gleichen Gesang bei den ägyptischen Wasserschöpfern und hat denselben sogar in Noten gesetzt[3]); aber er hat gewiß Unrecht, wenn er meint, jene Leute „verrichteten alle ihre Bewegungen beim Wasserschöpfen nach dem Takte der ihnen eigenen Lieder". Vielmehr sind die Lieder, wie die Noten ersehen lassen, in ihrem Zeitmaß den Bewegungen des Schöpfenden angepaßt.

---

1) Zeugnisse bei Böckel a. a. O., S. LXI f.

2) Sachau, Reise in Syrien und Mesopotamien (Leipzig 1883), S. 115.

3) Abhandlung über die Musik des alten Ägyptens (aus der Description de l'Égypte übersetzt), Leipzig 1821, S. 86 f. Anm.

Der deutlichste Beweis für die rhythmische Unselbständigkeit dieser Gesänge liegt aber wohl darin, daß, wenn sie sich von der Arbeit loslösen, zu der sie gehören, künstliche Hülfsmittel nötig sind, um ihnen den Rhythmus zu verleihen, sei es Stampfen mit den Füßen, Händeklatschen oder ein Schallinstrument. Bei den Somâl und Danâkil „begleitet Musik den Gesang nur in seltenen Fällen, und dann ist es nur das Tamtam-Schlagen der Trommel, der Klang der Darbuka oder das Rasseln mit einer Holzklapper, das lediglich den Zweck hat, den Taktschlag zu verstärken. Das letztere ist besonders der Fall bei dem Hochzeitsgesang der südlichen Somâl oder dem Gerâr, dem Liede vom Kamelrücken, wenn man sich entschließt die Tiere einmal zu reiten."[1])

„Bei den Bewohnern der Andamanen beziehen sich die Stoffe der Gesänge auf die alltäglichen Beschäftigungen, Jagd, Kampf, Bootbau u. s. w. Musik und Rhythmus entsprechen nicht der Stimmung, die das Lied wiedergeben soll. Jeder von ihnen componiert seine eigene Weise, und es gilt als Bruch der Etikette, die Melodie eines Anderen zu singen, hauptsächlich die eines Verstorbenen. . . Als Begleitung des Tanzes und Gesanges ist Händeklappen üblich, sowie das Schlagen der Pukuta, eines Klangbrettes, das, im Boden befestigt, mit dem Fuße rhythmisch geschlagen wird. Ein besonderer Effekt kommt dadurch zu Stande, daß plötzlich der Gesang abbricht und dann nur das rhythmische Schlagen der Pukuta zu vernehmen ist."[2])

Diese Beispiele, denen sich viele andere anreihen ließen, zeigen klar, daß der Gesang jener primitiven Völker eines metrischen Regulators bedarf. Als solcher ist aber offenbar nicht in letzter Linie der Schall anzusehen, der von der Trommel,

1) Paulitschke a. a. O., S. 250.
2) Hagen a. a. O., S. 20 f.

der Pukuta oder den klatschenden Händen, den stampfenden Füßen ausgeht, sondern die rhythmische Körperbewegung, welche diesen Schall hervorruft. Der Bewegungsrhythmus ist also die Ursache des rhythmischen Verlaufs der Sprachlaute, und wir dürfen vorläufig annehmen, daß letzterer ohne ersteren nicht möglich ist. —

Ich habe mich in diesem Kapitel absichtlich auf Beobachtungen beschränkt, welche die weite Verbreitung und den universellen Charakter der Arbeitsgesänge bezeugen, ohne auf die besonderen Verrichtungen näher einzugehen, zu denen sie gesungen werden. Diese aber können wieder von sehr verschiedener Art sein, und es wird schon der besseren Übersicht wegen nötig sein, sie mit Rücksicht auf die Rolle, die der Gesang dabei spielt, in eine bestimmte Ordnung zu bringen. Der Arbeitsgesang muß sich aber verschieden gestalten und verschieden wirken, je nachdem die Arbeit von einer einzelnen Person selbständig oder von einer Gemeinschaft von Menschen in gegenseitiger Abhängigkeit verrichtet wird. Wir können darnach zunächst zwischen Einzelarbeit und Gemeinschaftsarbeit unterscheiden.

Die Einzelarbeit wird überall da als vorhanden anzunehmen sein, wo ein Arbeiter unabhängig von andern seine Bewegungen gestaltet, was nicht ausschließt, daß er mit andern zusammen in demselben Raume sein Werk verrichtet. Sie wird also bei einer Gruppe von Spinnerinnen in einer Spinnstube, deren jede für sich ihre Spindel dreht oder ihr Spinnrad in Bewegung setzt, ebenso gegeben sein wie bei einer einzeln für sich tätigen Frau. Begleitet Gesang die Arbeit, so wird er sich allerdings bei einer Mehrzahl von gesellig arbeitenden Personen zum Chorgesang gestalten, und es werden auch die Arbeitsbewegungen dem entsprechend bei Verschiedenen gleichartig im Rhythmus verlaufen. Aber wir werden doch

auch in solchen Fällen so lange von Einzelarbeit zu reden haben, als jedem Arbeiter sein besonderes Arbeitspensum obliegt, dessen Bewältigung er selbständig vollzieht.

Anders liegt der Fall bei der Gemeinschaftsarbeit[1]), bei welcher mehrere zur Bewältigung einer Arbeitsaufgabe zusammenwirken müssen. Hier läßt sich ein abgesondertes Arbeitspensum für den Einzelnen aus der Gesamtleistung gar nicht auslösen. Die Aufgabe als Ganzes verlangt Arbeitshäufung, d. h. die Gemeinschaft einer Mehrzahl gleichzeitig und gleichartig arbeitender Personen. Diese Arbeitsgemeinschaft kann durch technische oder wirtschaftliche Rücksichten gefordert werden.

Im ersteren Falle ist die Arbeit des Einzelnen für sich allein, wenn auch nicht immer unmöglich, so doch unergiebig oder völlig wirkungslos. Entweder verlangt sie eine wechselweise Kraftaufbietung mehrerer zur Herstellung des notwendigen Arbeitsrhythmus: Arbeiten im Wechseltakt (oben S. 25 f.), oder sie erfordert gleichzeitige Kraftaufbietung aller Beteiligten: Arbeiten im Gleichtakt. Immer aber ist der einzelne Arbeiter in den Maßverhältnissen seiner Bewegung nicht frei, sondern an seine Genossen gebunden. Die Gesänge sind in diesen Fällen entweder reine Chorgesänge oder Wechselgesänge; bei letzteren ist der Vorsänger meist zugleich auch Vorarbeiter. Sie unterstützen das technisch notwendige zeitliche Gleichmaß der Bewegungen und gestalten sich bei den Arbeiten im Gleichtakt geradezu wie ein fortgesetztes Kommando.

Im zweiten Falle sind es hauptsächlich die durch Witterungsgefahren, Furcht vor Kapitalverlusten und dgl. gegebenen Rücksichten, welche zur Aufbietung einer größeren Arbeiterzahl

1) Über die Arbeitsgemeinschaft und ihre Arten ist ausführlicher in meiner Entstehung der Volkswirtschaft, S. 272 ff. gehandelt.

bei solchen Arbeitsaufgaben zwingen, die auch der Einzelne bewältigen könnte, aber nur in unverhältnismäßig langer Zeit und oft zum Schaden des Produkts (Ernte, Mauerbau, Schneeschaufeln, Erdarbeiten u. s. w.). Die technische Natur der Arbeit nötigt hier nicht dazu, daß alle Arbeiter sich in demselben Tempo bewegen, und in der Regel werden unter unseren Kulturverhältnissen die Einzelnen (z. B. die verschiedenen Maurer an einem Bau) bald rasch, bald langsam arbeiten. Aber auf andern Stufen der wirtschaftlichen Entwicklung ist nachweisbar auch hier der Gesang als Mittel angewendet worden und wird heute noch angewendet, um ein volles Gleichmaß der Arbeitsbewegungen bei allen Mitwirkenden künstlich herbeizuführen. Die hierher gehörigen Fälle bieten nicht bloß Interesse für die vorliegende Untersuchung; sie sind auch socialgeschichtlich von der größten Bedeutung, indem sie mit den Einrichtungen der Bittarbeit und der Fronarbeit eng zusammenhängen. Immer aber erscheint hier der Arbeitsgesang nicht technisch durch die Arbeitsart bedingt, sondern er wird zum Mittel für die Zusammenfassung größerer Menschenmassen und für die Steigerung ihrer Arbeitsintensität. Dies berechtigt uns, diese Art von Fällen für sich ausführlicher in einem besonderen Kapitel (V) zu behandeln.

Wir würden dann die Arbeitsgesänge, soweit sie auf rein technischer Grundlage erwachsen sind, in drei Gruppen zu sondern haben, die sich an die drei Arbeitsarten: Einzelarbeit (einschließlich der geselligen Arbeit), Arbeit im Wechseltakt, Arbeit im Gleichtakt anzuschließen hätten. Die ganze Unterscheidung verfolgt nur den Zweck, das im nächsten Kapitel vorzulegende reichhaltige Material einigermaßen übersichtlich zu gruppieren. Scharfe Grenzlinien sind dabei nicht zu ziehen, da meist unsere Quellen sich auf die technischen Eigentümlichkeiten der betreffen-

den Arbeitsprozesse nicht einlassen. Bei der Mitteilung von Arbeitsgesängen hat das Bestreben obgewaltet, nur solche Texte, welche für die Zwecke dieser Untersuchung wichtig sind oder für diejenigen Fächer wichtig werden könnten, denen die weitere Verfolgung der Sache obliegt, im Wortlaut vorzulegen, wo aber für ein Volk mehrere derselben Arbeitsart angehörige Beispiele zur Verfügung standen, das bezeichnendste auszuwählen, die Fundstellen der übrigen jedoch in den Noten nachzuweisen. Vollständigkeit ist natürlich hier mit der schwachen Kraft eines Einzelnen nicht zu erzielen. Bei Texten, die noch nirgends gedruckt oder doch an schwer erreichbaren Stellen zerstreut sind, habe ich alles gegeben, was in meinen Händen war. Überall ist darauf gehalten worden, daß der Nachweis für den spezifischen Charakter der Lieder als Arbeitsgesänge geliefert werden konnte; wo der letztere nur zu vermuten war, sind bloß Nachweisungen in den Anmerkungen gegeben worden. Soweit als möglich sind von fremdsprachigen Stücken neben einer dem Originale sich möglichst anschließenden Übersetzung auch Proben in der Ursprache abgedruckt. Melodien ließen sich leider nicht überall, wo es wünschenswert gewesen wäre, beschaffen.

IV.

Die verschiedenen Arten der Arbeitsgesänge.

1. Einzelarbeit und gesellige Arbeit.

a) Zur Handmühle.

Unter allen Arbeiten, welche der Haushalt primitiver Völker erfordert, gibt es kaum eine langwierigere und einförmigere als das Mahlen der Getreidekörner mittels der Handmühle. Ursprünglich bloß ein festliegender, oben ebener oder etwas ausgehöhlter Steinblock, auf welchem ein zweiter Stein von dem arbeitenden Menschen mit pressender Kraft vor- und rückwärts bewegt wird[1]), erfordert dieses wenig ausgiebige Werkzeug die Aufbietung erheblicher Körperkraft und erzwingt von selbst eine rhythmische Bewegung der Arme und des Oberkörpers. Auch die spätere, bei den Griechen und Römern und noch heute im Orient gebräuchliche Form der Handmühle, bei welcher der obere Stein durch eine Handhabe in kreisende Bewegung gesetzt wird[2]), verlangte noch so mühselige

1) Beschreibung in Livingstones Missionsreisen (übers. von Martin) II, S. 268. Vgl. Lippert, Die Kulturgeschichte in einz. Hauptstücken I, S. 47 und L. Lindet, Les origines du moulin à grains in der Revue archéologique XXXV, S. 413 ff. XXXVI, S. 17 ff. Abbildung auf Tafel I oben. Vgl. Ratzel a. a. O. II, S. 70, Erman, Ägypten, S. 268.

2) Abbildung bei Niebuhr, Reise in Arabien I, Taf. 17 A. Ploß, Das Weib in der Natur u. Völkerkunde (4. Aufl.) II, S. 425 und unten Tafel I B.

Arbeit, daß sie geradezu als Strafmittel gegen widerspenstige Sklaven benutzt werden konnte.

Die Mühlenlieder werden darum als besonders reiner Typus des Arbeitstaktliedes an die Spitze dieser Aufzählung gestellt werden dürfen. Zugleich können sie als die zeitlich und räumlich verbreitetste Form dieser Gesänge gelten.

Schon das alte Testament erwähnt das „Lied der Müllerin", und zu den ehrwürdigsten Resten der griechischen Volkspoesie dürfen gewiß jene drei Verschen aus Lesbos gerechnet werden, die uns Plutarch[1]) aufbewahrt hat:

Nr. 1.

Ἄλει, μύλα, ἄλει·	Mahle, Mühle, mahle!
καὶ γὰρ Πιττακὸς ἄλει,	Denn auch Pittakos mahlte,
μεγάλας Μυτιλάνας βασιλεύων.	Des großen Mytilene Beherrscher.

Diese Verse entziehen sich den metrischen Regeln der Alten, wahrscheinlich weil sie ganz der Bewegung des Mahlsteins folgten, und es mögen tausend ähnliche bei bestimmtem Anlaß im alten Hellas entstanden und wieder verschwunden sein. Jedenfalls zeigt die häufige Erwähnung der ἐπιμύλιοι ᾠδαί ihre weite Verbreitung, wie sie auch beweist, daß sie sich für das Empfinden der Griechen als eine besondere Liedergattung von ausgesprochener Eigenart aus der Masse ähnlicher volkstümlicher Gesänge heraushoben. Bekannt ist auch der Grottasang aus der Edda. König Frodi läßt Fenja und Menja als Mägde zur Mühle führen:

Nr. 2.

Sie ließen erknirschen die knarrende Mühle:
„Laß uns richten die Kasten und regen die Steine;
Denn noch mehr zu mahlen den Mädchen befahl er."

1) Sept. sap. conv. c. 14. Bergk, poëtae lyr., p. 1035. Vgl. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I, S. 32 f.

Sie drehten rüstig die rollenden Steine
Und sangen in Schlaf das Gesinde Frodis;
Da nahm beim Mahlen Menja das Wort:

„Wir mahlen Gold; die Mühle des Glücks
Macht Frodi reich an funkelnden Schätzen;
Im Reichtum sitz' er, ruhe auf Daunen,
Erwache vergnügt! Dann ist wohl gemahlen" u. s. w.[1]).

Besonders reich entwickelt findet sich diese Gattung von Arbeitsgesängen in Litauen, in den russischen Ostseeprovinzen und in Finnland, wo sich das Mahlen auf der Handmühle bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts in verkehrsarmen Gegenden erhalten hat. Zunächst sei ein litauisches Mahlerinnenliedchen mitgeteilt, das in seinen Eingangsworten lebhaft an das altgriechische Beispiel aus Lesbos erinnert[2]).

Nr. 3.

1. Rauschet, rauschet,
Ihr Mühlensteine!
Mich dünkt, nicht mahlt' ich alleine.

2. Alleine mahlt' ich,
Alleine sang ich,
Allein dreht' ich die Quirdel.

3. Warum verfielst du,
O zarter Jüngling,
Auf mich armselig Mägdlein?

4. Du wußtest ja wohl,
O Herzensjüngling,
Daß ich im Hof nicht sitze:

5. Bis an die Kniee
Hinein in Sümpfe,
Bis an die Achseln
Hinein ins Wasser . . .
Armselig meine Tage!

---

1) Die Edda übers. von H. Gering, S. 377 f.

2) Dainos oder Litthauische Volkslieder, herausgeg. von L. J. Rhesa, Berlin 1843, S. 37 ff. Mit einigen Abweichungen auch bei Nesselmann, Litt. Volkslieder, S. 242 f. Die erste Strophe lautet im Urtext:

Uźkit ûźkit,
Mano girnates,
Dingós, ne wienà malù.

Tetzner, Dainos, S. 9, führt aus Pistorius, Polonicae historiae corpus (Basel 1582) I, S. 46 f. folgende Stelle über die Litauer

Viel zahlreicher, aber inhaltlich weniger entwickelt sind die vorliegenden lettischen Mühlenliedchen. Es sind, wie überhaupt die Volkslieder dieses Stammes, meist kurze Strophen von je vier achtsilbigen trochäisch gemessenen Versen. Ich lasse einige derselben folgen[1]). Das erste (Nr. 4) ist einer geraubten Braut in den Mund gelegt, welche die Aufforderung ihrer Angehörigen zur Rückkehr ins Vaterhaus zurückweist mit der Begründung, daß sie zu Hause hart habe arbeiten müssen. Das zweite (Nr. 5) geht auf eine heiratsfähige Tochter; das dritte (Nr. 6) auf die Lage der verheirateten Frau.

Nr. 4.

Es neeeschu, es newaru,	Nein, ich geh' nicht; (denn) ich kann nicht;
Jūs man pāri darijāt;	Ihr habt Unrecht mir getan;
Putej' mano wainadsinis	Staubig wurde mir mein Kränzlein
Dseernu milnas galinei.	An dem Ende (eures) Mahlstocks,
Sadil' manis gredseninis	Abgerieben ward mein Ringlein,
Grūtu dseernu ritinōt;	Da den schweren Stein ich drehte.
Es neeeschu, es newaru,	Nein, ich geh' nicht; (denn) ich kann nicht;
Jūs man pāri darijāt.	Ihr habt Unrecht mir getan.

Nr. 5.

Sah nicht recht, im Dunkeln mahlend,
Wer zur Kammer eingetreten.
War's ein Mehldieb, oder war es
Eine andre Mahlerin?

---

an: Dum molendina manibus vertunt, patrio more, agrestem quendam concentum edere solent, dicentes: Melior, hocque verbum frequentius ad cantilenae similitudinem repetunt; id vero est tam viris quam mulieribus peculiare, quod de illa re, quam tunc in opere habent, cantilenas agrestes canant.

1) Nr. 4 aus A., E. und H. Bielenstein, Studien aus dem Gebiet der lettischen Archäologie, Ethnographie und Mythologie (S.-A. a. d. Magazin der lettisch litter. Gesellsch.), Riga 1896, S. 65; Nr. 5 aus Ulmann, Lettische Volkslieder, Riga 1874, Nr. 77 (vgl. 197. 198. 235); Nr. 6 wurde mir von Herrn A. C. Winter in Libau mitgeteilt. Andere bei Sprogis, Pamjatniki, S. 263.

War kein Mehldieb, der hereintrat,
War auch keine Mahlerin;
Nein, es war die Sohnesmutter [1]),
Eine weiße Haube bringend.

Nr. 6.

Als er freite, prahlt der Fremde,
In der Mühle laß' er mahlen.
Jetzt, da ich sein Weib geworden —
Meine Hände sind die Mühle.

Auch sonst spielt der Gesang zur Handmühle in den Volksliedern der Letten eine große Rolle. Der Bursche, welcher auf die Brautsuche auszieht, bindet sein Rößlein an, um hinter der Wand des Mühlenhäuschens auf den Gesang der Mädchen zu lauschen. Es ist ihm geraten worden, nur eine gute Sängerin auszuwählen, da eine solche auch fleißig sei. Die Mädchen hinwieder klagen über die harte Arbeit, den rauhen Mühlstein. Dieser Zug klingt auch in nachfolgendem estnischen Gesange wieder, dem einzigen, der sich hat auffinden lassen. Der Herausgeber [2]) überschreibt es „Mahlknecht", obwohl das Stück als käsfikiwwi laul, d. h. Lied zur Handmühle, bezeichnet ist. Der Eingang rühmt die Macht des Gesanges, dem Zauberwirkungen zugeschrieben werden. Die folgenden beiden Strophen schildern die Mühsal des Mahlens, der dann echt poetisch in der Schlußstrophe

1) Gemeint ist, wie mich Herr A. C. Winter belehrt, die Mutter eines erwachsenen Burschen, den sie zu verheiraten wünscht, um in der Schwiegertochter eine Gehülfin zu erlangen. Sie benutzt die Frühstunde, wo sie die Erwählte allein im Mühlenhäuschen weiß, um heimlich für ihren Sohn zu werben. Die weiße Haube in der folgenden Zeile ist das Symbol der Ehe.

2) H. Neus, Esthnische Volkslieder, Reval 1850, S. 227. Die Stropheneinteilung ist von mir; Str. 3 fehlt eine Zeile. — Ohne den Eingang auch abgedruckt bei J. Hurt, Vanakannel (Dorpat 1886), II, 238.

die Freude an dem Gebräu gegenübergestellt wird, das man aus dem Erzeugnis der Mühle bereitet.[1])

Nr 7.

1. Ma laulan merre murrukſiſt,
Merre kalda kalladeſt,
Merre ära ädikaks,
Merre liwa linnakſiſt,
Merre puud puña kiwwiks!

1. Her ſing ich ein Meer aus Trümmern,
Meeres Felſen vor aus Fiſchen,
Meeres Ufer um zu Eſſig,
Meeres Sand hervor aus Malze,
Meeres Holz zum roten Steine!

2. Kiwwikene, allikene,
Eks sa wõinud merres mürrada,
Merre kaldas kaswada,
Merre liwas ligutada,
Enne kui meie kamberiſe.

2. Mühlenſteinchen, graues Steinchen,
Konnteſt du im Meer nicht dröhnen,
Mit dem Fels des Meeres wachſen,
Dich im Sand des Meers nicht drehen,
Eh'r als hier in unſrer Kammer?

3. Kiwwi mo käed kullutab,
Kiwwi riib rikkub rinda,
Kiwwi witſa wilib sõrmi,
Kässipu käed kullutab!

3. Mir zerſchrammt der Stein die Hände,
Greift des Steines Staub die Bruſt an,
Feilt des Steines Reif die Finger,
Schrammt das Treibeholz die Hände!

4. Jahwa, jahwa, kiwwikene,
Umalaid ja linnaklid!
Siis ma kutſun kurnale
Siis ma õiskan õllele
Siis ma karjun karjale!

4. Mahle, mahle, ſtolzes Steinchen,
Mahle du denn Malz und Hopfen!
Dann will beim Gebräu ich rufen,
Dann will ich beim Ahle jauchzen,
Dann will ich beim Kofent kreiſchen.

Der den Eſten nahe verwandte Stamm der Finnen hatte das Glück, ſchon im XVIII. Jahrhundert, als die Handmühle noch in vielen Teilen des Landes im Gebrauche war, in H. G. Porthan einen verſtändnisvollen Erforſcher ſeiner Volksdichtung zu finden. Dieſer veröffentlichte 1766—1778 in mehreren Teilen ſeine Dissertatio de poesi fennica[1]), in

1) Herr Winter nimmt an, daß das Lied aus drei urſprünglich nicht zuſammengehörigen Beſtandteilen beſteht, und verweiſt auf Hurt, Vanakannel, II, Nr. 338, wo das Mittelſtück als ſelbſtändiges Lied abgedruckt iſt.

1) Wieder abgedruckt in Henrici Gabr. Porthan opera selecta,

der er den Mühlengesängen einen besonderen Abschnitt widmet, was sie schon deshalb verdienen, weil sie unter dem Namen Jauho-Runot eine eigene Gruppe der von Frauen und Mädchen gedichteten Runen bilden. Besonders verbreitet waren sie in den Provinzen Savolax, Karelen und Kajaneborg, wo es noch vielfach an Wassermühlen fehlte, und die Frauen während des Winters darum oft den ganzen Tag die Handmühle drehen mußten. Die Lieder, welche sie dabei sangen, waren zum Teil althergebracht; aber noch immer floß der Born poetischer Neuschöpfung, der in Finnland unter dem Landvolk bis auf die Gegenwart nicht versiegt ist. Die Gesänge werden in getragener Weise und zwar immer von der- oder denjenigen gesungen, welche den Mühlstein drehen, während die übrigen einfach zuhören. Der Inhalt ist sehr mannigfaltig, meist ernsten Charakters; bald episch, bald lyrisch, oft satirisch. Die Liebe spielt jedenfalls auch in ihnen eine große Rolle; doch sei es für Männer schwer, versichert Porthan, Texte der letzteren Art zu bekommen; höchstens könne man sie alten Frauen bei festlichen Gelegenheiten herauslocken. Ich teile im Folgenden zwei derselben mit, die besonders charakteristisch sind; man ist natürlich bei der Auswahl auf solche Stücke beschränkt, die sich durch den Inhalt sofort als Mühlengesänge ausweisen oder von dem Herausgeber als solche bezeichnet werden, während viele bei der Mühle gedichtete und gesungene Lieder in den Sammlungen stehen mögen, denen man später ihren Ursprung nicht mehr ansieht.

---

vol. III, p. 303—381. Auszugsweise übersetzt auch bei Jos. Acerbi, Reise durch Schweden und Finnland, aus dem Engl. übersetzt von Th. Weiland, Berlin 1803 (Magazin von merkw. neuen Reisebeschreibungen Bd. XXVI), S. 242 ff., und F. Rühs, Finnland und seine Bewohner, Leipzig 1809, S. 329 ff.

Nr. 8. [1])

Jauhuos sinä kiwoinen,
Hywä paasi pauhailko,
Somerinen souwatelko,
Minun jauhin wuorollani,
Ilman sormin soutamata,
Käden puuta käändämätä,
Peukalon palajamata!

Mahle, du mein Steinchen, mahle,
Gute Felsenscheibe, rausche,
Dreh' dich selber, kiesgebackne [2]),
Mir zum Mahlen zugewälzet:
Daß dich nicht die Finger drehen,
Nicht die Hand den Holzgriff treiben,
Nicht der Daumen kreisen müsse.

Nr. 9. [3])

Meinem Jakob mahl' ich (einsam),
Treib' die Mühle meinem Lahmfuß;
Aber mir mahlt Jakob nimmer,
Treibt der Krummfuß nicht die Mühle,
Stößt den Stein nicht, daß er tönet.
Gut ist's zwar, dem Lahmfuß eigen,
Glück, des Hinkers Frau zu sein.
Denn der Krummfuß nähret reichlich
Mich mit Fischen aus dem Wasser,
Und man schleppt ihn nicht zum Kriege,
Nicht zum Kampf wird er gefordert.
Wohl als Greisin (einst) noch mahl' ich,
Lass' die Mühl' verschimmelt [4]) rauschen;
Mir mahlt keine Schwiegertochter,

---

1) Nach Porthan a. a. O., S. 372, nach dessen lateinischer Übersetzung die hier gegebene deutsche verfaßt ist. Ein längeres, in den Anfangszeilen diesem nahezu gleichlautendes Lied findet man in „Kanteletar, Die Volkslyrik der Finnen". Ins Deutsche übertragen von Hermann Paul, Helsingfors 1882, S. 87 f. Diese vortreffliche Übertragung vereinigt die besten Lieder der berühmten Sammlung von Elias Lönnrot.

2) Wörtlich nach Porthan: e glarea concrete (scil. lapis molaris) remigato.

3) Aus dem Lateinischen bei Porthan, S. 368—370 von mir ins Deutsche übertragen mit Benutzung der (nicht metrischen) Übersetzung von Rühs a. a. O., S. 334 ff. Paul, S. 162 f. gibt das Lied in stark abweichender Fassung.

4) Porthan übersetzt: „situ aures obducta", h. e. aetate iam ultra iuveniles annos provecta.

Dreht die Mühle keine Sohnsfrau.
O, wenn mein Vertrauter käme,
Mir vorhergesehn erschiene,
Würd' bald einen Kuß ihm bieten,
Meinen Mund würd' ich ihm reichen.
Doch nichts hör' ich vom Geliebten;
Drum quält abends mich die Sehnsucht;
Mehr noch leid' ich, geh' zur Ruh' ich,
Und die Nacht ist mir verdrießlich.
Neu erwach' ich voller Kummer;
Meine Hand greift dann ins Leere,
Meine Rechte hascht nur Täuschung.
Wie sollt' mich mein Los nicht reuen!
Früh empfind' ich die Beschwerde,
Treib' die andern ich zur Arbeit,
Und am Abend sie vereinend,
Einsam selbst die Nacht verbringend
In dem gattenleeren Bette.
Kein Gefährte ist vorhanden,
Der mir sanft die Seite streichle,
Der mich unterm Arme kitzle.
Weh! nicht hört man den Geliebten
Vor dem Hause lauten Schalles
Holz zerspalten auf dem Platze,
Scheiter klaftern bei der Türe,
Unterm Fenster sich verweilend.
Komm, o Freund, zu meinem Lager,
Lenke zu mir deine Schritte!
Doch nicht heftig schrei' nach dir ich:
Sicher wird Natur dich treiben,
Dich dein Blut bald zu mir führen.
Dann, wenn du zu mir zurückkommst:
Nahe, nahe, meine Freude!
Eng umschling' mich, du mein Herzchen!

Wie nahe das erste dieser Lieder inhaltlich dem vorhergehenden estnischen steht, ist leicht zu erkennen. Das zweite enthält die beweglichen Klagen einer kinderlosen Ehefrau, deren verkrüppelter Mann längere Zeit auf Fischfang abwesend ist.

Das Lied zeigt eine ganz merkwürdige Ähnlichkeit mit einem Gesange aus Tripolis, dessen Entstehung auf eine Weizen mahlende Frau zurückgeführt wird, die seit neun Jahren mit einem kranken Manne verheiratet war.[1])

Damit gelangen wir zu denjenigen Ländern, in welchen noch heute die Handmühle üblich und mit ihr der Mühlengesang lebendige Tatsache ist. Die zahlreichsten Zeugnisse liegen aus Afrika vor, wo meist noch der primitive Reibstein im Gebrauche ist. W. Junker[2]) berichtet: „Eine Anzahl Frauen begleitet regelmäßig die Araberzüge in den Negerländern, und da nur ein Teil der Sklavinnen ihren Herren folgt, sieht man da genau, wie unverhältnismäßig die Frauen durch die Arbeit der Mehlbereitung, ja schon während des Marsches durch das Schleppen der schweren Mahlsteine, überbürdet sind. Oft genug hörte und sah ich die Mädchen noch tief in der Nacht vor ihrer Murhaka kauern und unter zitterndem, schwermütigem Gesang, tief Atem holend das Mehl reiben. Oft erheben sie sich auch mitten in der Nacht vom Lager und gehen an die Arbeit; denn ihre Herren und deren Diener wollen ja frühmorgens ihre Kisra oder Assída essen; der kommende Tag aber ist wieder der mühevollen Reise geweiht. — Die regelmäßige Ernährung von drei Dienern erfordert beiläufig die Arbeitskraft eines Mädchens." Auch der Missionar Kraft[3]) erzählt von den Frauen der Danákil: „Oft hört man sie in der Nacht, wenn sie Getreide zwischen Steinen zerreiben, melodisch singen und guten Takt halten." Der englische Reisende Felkin teilt folgenden Gesang mit,

1) Stumme, Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder (Leipzig 1894), S. 60.

2) Reisen in Afrika II, S. 216f.

3) Bei Andree a. a. O., S. 504.

den er im östlichen Sudan von den kornmahlenden Frauen eines Abends vernahm:

Nr. 10.

Schafft und mahlt flink; denn die Dschellabah sind stark,
Und arbeiten wir nicht, so schlagen sie mit Stöcken,
Und haben sie keine Stöcke, so schießen sie mit Flinten;
Schafft und mahlet aus aller Kraft![1])

Schweinfurth[2]) fand bei den Kredj unter dem Kornreservoir eines Dorfältesten eine Art öffentlicher Mahlstätte zwischen den Pfählen hergerichtet, an welcher vier Sklavinnen unter taktmäßigem Gesange dem Geschäft des Kornmahlens oblagen. Wissmann[3]) beobachtete bei den Bassonge zwei Frauen, die im Freien unter schattigen Ölpalmen singend das Reiben der Hirse besorgten. Ebenso vereinigen sich bei den Bassutos oft mehrere Frauen zu gemeinsamem Mahlen; „ihr Gesang schließt sich genau dem taktmäßigen Klingen der Ringe an, die sie an den Armen tragen".[4]) Endlich berichtet Livingstone[5]) von einem Gesange, den die kornmahlenden Batusifrauen auf seine eigene Reise gedichtet hatten und der also lautete:

Nr. 11.

Oh, der Marsch des Bwanamokolu nach Katanga,
Oh, der Marsch nach Katanga und zurück nach Udjiji!
Oh, oh, oh!

Auch in den weiten Ländern Asiens ist die Handmühle noch im Gebrauch, und zwar noch jetzt in derselben Form, wie sie schon im alten Testament vorkommt. In manchen

1) Citiert bei Ratzel, Völkerkunde II, S. 429. Die Dschellabah sind Sklavenhändler und Sklavenjäger.
2) Im Herzen von Afrika II, S. 393 f.
3) Unter deutscher Flagge quer durch Afrika, S. 120.
4) Casalis, Les Bassoutos (Paris 1856), S. 150.
5) Letzte Reise II, S. 222.

Gegenden drehen zwei Frauen an einer Mühle zusammen; ihr Tagewerk beginnt sehr früh, in zahlreichen Familien bereits um drei Uhr. Ist das Mehl gemahlen, so schließt sich gleich das Teigmachen und Backen an. In wohlhabenden Häusern haben Sklavinnen oder gemietete Frauen, die von Haus zu Haus gehen, diese Geschäfte zu verrichten.[1]) Überall wird dabei gesungen; Mühlenlieder aber sind nur bekannt geworden aus Palästina und Britisch-Ostindien. Von den palästinischen Gesängen sei hier in Übersetzung eine Probe mitgeteilt, die G. H. Dalman[2]) aus dem Munde einer Aussätzigen, Namens Zmikna, in Jerusalem aufgezeichnet hat.

Nr. 12.

Auf, höre die Eule,
Wie sie girrte, sagte —
Sie sagte: O Zmikna,
Die glücklichen Nächte sind vorüber.

Auf, höre die Eule,
Wie sie girrte in der Nacht;
Sie sagte: O Zmikna.
Die glücklichen Nächte sind verflossen.

---

1) Näheres bei Roß C. Houghton, Women of the Orient (Cincinnati 1877), S. 359 ff. Vgl. auch Wellsted, Reisen in Arabien I, S. 248 f.

2) Palästinischer Diwan (Leipzig 1901), S. 22 ff. Das obige Liedchen wiederholt, wie man sieht, nur einen uns auch sonst begegneten Gedanken: die Mühsal der Arbeit. Die übrigen sechs bei Dalman mitgeteilten Stücke sind andern Inhalts. Aus Koseir am Roten Meere berichtet Klunzinger, Bilder aus Oberägypten, der Wüste und dem Roten Meere (Stuttgart 1877), S. 15 über den Gebrauch der Handmühle: „Sie erfordert immerhin viel Kraft, und das Mahlen wird von stämmigen Sklavinnen oder von Frauen der niedersten Stände versehen. Es beginnt schon beim ersten Tagesgrauen. Die Frauen vereinigen sich gern zu Mahlgesellschaften, singen dabei eigentümliche eintönige Mahlweisen und klatschen mit Hand und Mund."

Indische Mühlengesänge hat Georg A. Grierson im Distrikt Bihar der Präsidentschaft Bengalen mit Hülfe eines angesehenen Eingeborenen ermittelt. Sie sind aus dem Munde von Frauen aufgezeichnet, zusammen mit zahlreichen ähnlichen Liedern, die von Frauen aller Stände gesungen werden. Die Gesänge zur Mühle bilden unter diesen Frauenliedern, ähnlich wie in Finnland, eine besondere Gruppe, die man Jat'sar nennt (jat, Mühle, jat'sar, wörtlich: Mühlenhaus). Sie sind im östlichen Bhojpuri-Dialekt abgefaßt und genau so wiedergegeben, wie sie gesungen werden. Sie bieten deshalb gewisse metrische Unregelmäßigkeiten, die der Herausgeber darauf zurückführt, daß sie lange Zeit mündlich fortgepflanzt wurden, und daß dabei die Melodie den einzigen Anhaltspunkt für das Gedächtnis bildete. „Man kann jede beliebige Zahl von Silben, kurz oder lang, in eine Zeile zusammenpacken, so lange das Bedürfnis des musikalischen Ictus befriedigt ist." Mühlenlieder sind in der Sammlung im Ganzen vier[1]). Das erste derselben hat nicht weniger als dreißig Strophen. Es enthält eine unter den Indern sehr populäre Romanze, in der von einem Rajputenweib erzählt wird, das sich lieber tötete, als daß es die Frau eines muhammedanischen Eroberers wurde. Das zweite, unten mitgeteilte, ist eine Klage über die Abwesenheit des Geliebten. Das dritte schildert die nächtliche Begegnung einer verheirateten Frau mit einem Königssohn, dem sie sich nicht ergeben will. Im letzten endlich wird eine rührende Legende erzählt von Basti Singhs Frau, zu der der ältere Bruder ihres Gatten in sträflicher Liebe entbrannt war. Er ermordet den Bruder auf der

1) Veröffentlicht sind die drei ersten im Journal of the R. Asiatic Society of Great Britain and Ireland, new series, Vol. XVI, p. 238 bis 246, das letzte ebendaselbst Vol. XVIII, p. 242—247.

Jagd; um dem Toten die gebührenden Ehren zu erweisen, willfahrt die Frau scheinbar den Bitten des Mörders; er führt sie vor die Leiche; aber das Feuer der Gattenliebe ist so groß, daß von ihrem Busen Flammen ausgehen, die den Scheiterhaufen in Brand setzen und mit dem Leichnam auch die Witwe als Sati verzehren. Das Lied ist von wunderbarer Schönheit und dramatischer Lebendigkeit. Es kann hier nur das kleinste der vier Stücke in einer von A. Conrady freundlichst besorgten Transscription[1]) und in einer nach der englischen Übersetzung von mir verfaßten Übertragung mitgeteilt werden.

Nr. 13.

Refrain: Gahiṛi nadiyā agami bahè ràma paniyā
pīyā calale morànga dĕsavā, biharĕlā rāma chatiyā.

1. Jauṁ̃ hama janitoṁ̃ ĕ lŏbhiyā jáiba rĕ biděsavā
piyá kĕ paĕtavā ĕ lŏbhiyā acarà chipaitoṁ̃.
2. Daha ròvè cakavà̀ cakaiyā
bichŏ̃havà̀ kaile rāma balamū.
3. Muṁ̃ha tòra hāve ĕ lŏbhiyā suruja kĕ jŏtiyā
à̀ṁ̃khi tòra hāve ĕ lŏbhiyā amavà̀ kĕ phariyā.
4. Nà̀ka tòra hāve ĕ lŏbhiyā sugavā ke thŏ̃ravā
bhahuṁ̃ tòra hāve ĕ lŏbhiyā caḍhala kamaniyā.
5. À̀ṭha tòra hāve ĕ lŏbhiyā katarala panavā
òra tòra hāve ĕ lŏbhiyā kaṛi kaṛi mŏchiyā.
6. Bá̀ṁ̃hi tòra hāve ĕ lŏbhiyā sŏ̃barana sŏ̃ṁ̃ṭavā
pèṭa tòra hāve ĕ lŏbhiyā puraïni patavā.

---

1) Bemerkungen Conradys: c = tsch, j = dsch; h hinter einem Konsonanten bezeichnet ihn als aspirierten; o, e und die Diphthonge sind immer lang, außer wenn ˘ darüber; ' bezeichnet, daß ein ursprünglich oder durch Position langer Vokal dem Metrum zuliebe verkürzt ist. — Es ist nicht angegeben, ob die in der Umgangssprache jetzt verstummten auslautenden -a in diesen Volksliedern noch ausgesprochen werden; es ist aber zu vermuten, weil es in der bengalischen und in der ältern Bihari-Poesie der Fall ist, und weil z. B. sŏbarana in Strophe 6ª unzweifelhaft so und nicht sŏbarna, wie in der Umgangssprache, gelesen werden muß.

7. Pīṭhi tòra hāve ĕ lŏbhiyā dhŏbiyā̀ kĕ paṭavā
gòṛa tòra hāve ĕ lŏbhiyā kĕravā̀ kĕ thumhavā.

Überſetzung.

Refrain: Der Fluß iſt tief, und das Waſſer fließt bodenlos. Mein Geliebter iſt hinweg zu den Morangs, und mein Buſen iſt auseinandergeriſſen.

1. Hätte ich gewußt, o du Habſüchtiger, daß du gehen wollteſt zu einem fernen Lande, ſo hätte ich dein Reiſekleid unter meinem Gewande verborgen.
2. Die Chakwa-Ente [1]) und ihr Männchen klagen auf dem See, und Ah Ram, mein Geliebter, hat mich verlaſſen.
3. O Habſüchtiger, dein Geſicht iſt wie die Strahlen der Sonne, und deine Augen ſind groß wie eine geſpaltene Mangofrucht.
4. Deine Naſe iſt wie ein Papageienſchnabel und deine Augenbrauen wie ein geſpannter Bogen.
5. Deine Lippen ſind rot wie beſchnittener Betel, und dein Schnurrbart iſt ſteif.
6. Deine Arme ſind wie goldne Stäbe, und dein Magen iſt wie ein Lotusblatt.
7. Dein Rücken iſt glatt wie eines Wäſchers Brett, und deine Beine ſind (ſchlank) wie ein Platanenſtamm [2]).

Daß auch der neuen Welt dieſe Mühlengeſänge nicht ganz fremd ſind, zeigt zunächſt eine Stelle aus dem Berichte des Leutnants G. M. Wheeler über eine im J. 1874 ausgeführte Reiſe nach Neu-Mexiko und Colorado [3]). Sie bezieht ſich auf das Indianerdorf San Juan, am Rio Grande, etwas oberhalb der Mündung des Rio de Chama gelegen. „Abends durch die Straßen des Dorfes ſchlendernd, wurde

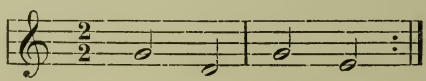
1) Von dieſem Vogel (anas casarca) geht die Sage, daß das Weibchen ganze Nächte über die erzwungene Trennung von ſeinem Männchen klage.

2) Dazu bemerkt der Herausgeber: „These similes, which seem absurd enough in a translation, are perfectly natural to a Hindu mind.“

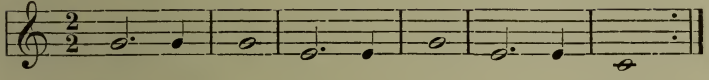
3) Aus Petermanns geogr. Mitteilungen XXI (1875), S. 449.

ich auf ein höchst monotones Singen aufmerksam, das fast aus jedem Hause drang. Die zur Türe hinaufführende Leiter ersteigend, fand ich die Hausmutter beschäftigt, Korn zu mahlen, wozu ein breiter Mahlstein und ein steinernes Pistill diente. Um die rhythmischen Bewegungen der Arme im richtigen Takt zu halten, hatte der Hausvater mit den Söhnen diesen Gesang angestimmt. Ich ersehe aus den Beschreibungen Castañedas, der die früheſten Streifzüge der spanischen Heere in Neu-Mexiko beschrieb, daß damals die Sitte ebenso herrschte wie heutzutage."

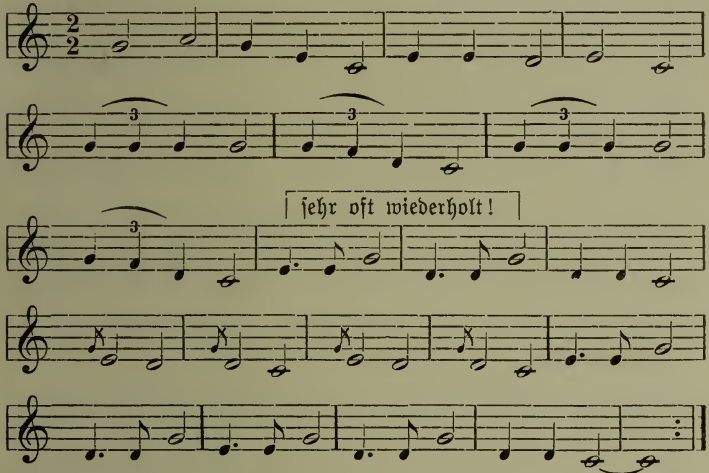
Endlich mag noch eine freundliche Mitteilung K. Sappers hier Platz finden: „Diejenige Arbeit, welche die Frauen des nördlichen Mittelamerika am meisten in Anspruch nimmt, ist das Maismahlen. Während die mittelamerikanischen Mischlingsfrauen sich dieses ungemein einförmige Geschäft manchmal, aber freilich nicht häufig, durch leises Singen zu erleichtern suchen, tun die Indianerinnen der nördlichen Stämme nicht selten dasselbe durch Summen und Pfeifen. Ganz regelmäßig pflegen die Quiché-Indianerinnen auf dem Hochlande von Guatemala durch leises zischendes Pfeifen im $^2/_2$ Takt diese Arbeit zu begleiten, wobei die einmal gewählte Weise immer wiederholt wird, manchmal allerdings unter Anbringung von allerlei Variationen. In der ersten Hälfte des Taktes wird die Handwalze über den schwachgewölbten Mahlstein hinabgeführt und dabei der gekochte Mais zerquetscht und gemahlen, in der zweiten Hälfte des Taktes wird die Handwalze wieder leer heraufgezogen und so fort. Meist sind die Weisen außerordentlich einfach, wie folgende:



oder folgende, die sich sogar allein auf den Tönen des Dreiklangs bewegt:



Manchmal sind sie aber auch ziemlich abwechslungsreich und nicht ohne rhythmischen und melodischen Reiz:



Inhaltlich zeigen alle Mühlengesänge einen gemeinsamen Charakterzug: sie knüpfen an die Lage der Arbeitenden an; sie enthalten Gelegenheitspoesie — hierin sehr unähnlich den „Müllerliedern" der modernen Goldschnitt-Lyrik, welche allgemeine Gefühle zum Ausdruck bringen und selbstverständlich auch in formaler Beziehung mit dem Rhythmus des Mahlens nichts zu tun haben. Die Wind- und Wassermühle erfordert überhaupt kaum rhythmisches Arbeiten. Auch bei den verschiedenen Formen der Handmühle sind verschiedene Körperbewegungen nötig, und vermutlich wird sich das auch in dem Rhythmus der dazu gehörigen Gesänge ausgesprochen

haben. Gedichtet sind sie unzweifelhaft von den arbeitenden Frauen und Mädchen selbst; von mehreren wird ausdrücklich bezeugt, daß sie improvisiert wurden. Alles Leid und aller Kummer, bisweilen aber auch die Freude und der Stolz des Frauenlebens ist in ihnen zu beobachten; sehr häufig bricht ein tiefer Groll auf das Marterwerkzeug durch, das die Dichterinnen zur Hervorbringung der lebenspendenden Nahrung handhaben müssen. Wer fände sich dabei nicht erinnert an die Klage der mahlenden Sklavin im Hause des Odysseus, welche der heimgekehrte Dulder in der ersten Nacht vernahm, die er unter dem heimatlichen Dache zubrachte![1]) Epische Stoffe treten nur in Indien hervor; auch hier sind sie nicht rein erzählend, sondern in lebendiger dramatischer Form behandelt, und, was die Hauptsache, sie dienen zur Verherrlichung tugendhafter Heldinnen der Vergangenheit, die unter den Frauen ihres Landes nicht minder gefeiert scheinen, als die Helden des Schwertes unter den Männern.

b) Gewinnung und Zubereitung der Spinnstoffe.

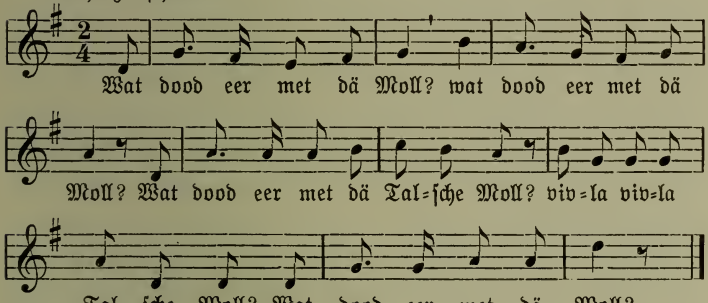
Wie das Mahlen und die weitere Verwendung der Brotfrucht, so sind auch die mancherlei Verrichtungen, welche sich an die Gewinnung und Verarbeitung der Spinnstoffe, des Flachses, des Hanfes, der Wolle, der Seide knüpfen, vorzugsweise Frauenarbeit. Demgemäß finden wir auch hier zahlreiche Arbeitsgesänge. Insbesondere ist der Flachs, an den die Volkssitte auf allen Stufen seiner Entwicklung bis zur fertigen Leinwand so viele sinnige und abergläubische Bräuche geheftet hat, auch ein Liebling der Arbeitspoesie. Neunmal läßt ihn das Sprichwort durch des Menschen Hand gehen: beim Bauen (Säen), beim Reißen (Ernten), beim Riffeln

1) Homer Od. XX, 105 ff.

oder Reffen, beim Zetteln oder Streuen, beim Heben (Wiedereinsammeln), beim Brechen, beim Schwingen, beim Spinnen und zuletzt beim Weben. Dabei sind noch einige wichtige Arbeiten vergessen, wie das Jäten, Rösten, Dörren, Reiben, Hecheln. Die Mehrzahl dieser Arbeiten ist zum rhythmischen Vollzug geeignet. Dennoch ist es bedenklich, unter den vielen in deutschen und andern Volksliedersammmlungen umgehenden Flachsliedern bestimmte für das Säen oder Ernten der Pflanze in Anspruch zu nehmen. Manche scheinen Tanzlieder zu sein, die bei den um das Flachsfeld von den Mädchen und Frauen ausgeführten Reigen gesungen wurden, „damit der Flachs gedeihe".[1])

Unter den vorhin genannten Arbeiten ist zunächst das Jäten durch ein kleines Lied vom Niederrhein vertreten, wie folgt.[2])

Nr. 14.



1) So Simrock, Die deutschen Volkslieder Nr. 265. Vgl. sonst noch E. H. Meyer, Deutsche Volkskunde, S. 224 ff. R. Andree, Braunschweiger Volkskunde, S. 165 ff. Ferner die lettischen Liedchen bei Bielenstein (Nr. 4073/4074; 4077) und Ulmann Nr. 193.

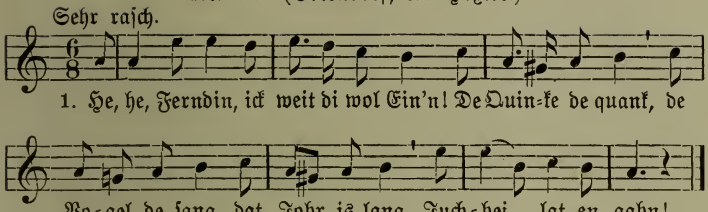
2) Erk=Böhme, Deutscher Liederhort III, Nr. 1566. Der Herausgeber bezeichnet das Lied als „Fragment eines Flachsarbeitergesanges" und meint, es sei zum Reffen gesungen worden. Aber er wie andere

Der reife Flachs wird mit den Wurzeln aus der Erde gerauft. Man nennt dies Raufen, Rupfen, Reißen oder Ziehen. Dabei werden von den Rauferinnen mancherlei Scherze mit den Vorübergehenden verübt; insbesondere werden sie in der Weise angesungen, daß ihre Namen mit denjenigen von Mädchen aus dem Dorfe in Verbindung gebracht werden. Leider aber werden diese Lieder in den Volksliedersammlungen[1]) nicht geschieden von denjenigen, welche beim Reffen (Reppen, Ribben, Riffeln) angestimmt zu werden pflegen; ja es werden selbst Brechlieder darunter gemischt. Unter dem Reffen versteht man das Abstreifen der grünen Samenknoten des nach Hause gebrachten Flachses, was mittels eiserner in die Balken der Scheunenwände eingelassener Kämme (Riffeln) geschieht, durch die die Flachsstengel handvollweise hindurchgezogen werden. In der Regel versammeln sich dabei die Burschen und Mädchen des Dorfes zu freiwilliger Hülfeleistung, und die Lieder, welche sie zu dem taktmäßigen Surren des Kammes anstimmen, tragen den Charakter ausgelassener Neckerei. Aber sie schließen sich unmittelbar dem Rhythmus des Reffens an, oft mit unverkennbarer Nachahmung des Kammschwirrens in den meist sinnlosen Kehrreimen.

Sammler halten die verschiedenen Arbeiten der Flachsgewinnung nicht auseinander. Die Frage, was mit dem Maulwurf (Moll) im Flachsfeld (Tals ist eine besondere Art langen Flachses) zu geschehen habe, konnte nur beim Jäten aufgeworfen werden. Für dieselbe Verrichtung möchte ich das Lied Nr. 1565 bei Böhme in Anspruch nehmen.

1) Am vollständigsten bei Reifferscheid, Westf. Volkslieder, Nr. 47—52, Anhang, Nr. 18—20 und Anmerkungen, S. 188 ff.; ferner Erk-Böhme, Nr. 1560 ff. Woeste, Volksüberlieferungen in der Grafschaft Mark, S. 29 ff.; und in Frommans D. Mundarten III, S. 557 ff. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, Jahrg. 1877, S. 152 ff. Firmenich, Deutschlands Völkerstimmen I, S. 268.

Nr. 15. (Bökendorf, Kr. Höxter.)



2. Usen Christian, den neimst du wol gern?
„De Quinke de quank,
He is mi to lang,
Krigt mir unner de Bank."
Juchhei, lat en gahn!

3. Den N. N., den neimst du wol gern?
„De Quinke de quank,
He is mi to dick,
He hedd kein Geschick."
Juchhei, lat en gahn!

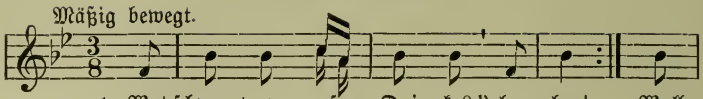
4. Den N. N., den neimst du wol, gern?
„De Quinke de quank,
He is mi to arm,
Dat Gott erbarm!"
Juchhei, lat en gahn!

5. Den N. N., den neimst du wol gern?
„De Quinke de quank,
De is mi to grot,
De fritt mi mein Brot."
Juchhei, lat en gahn!

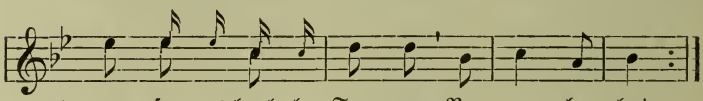
Leider liegen keine näheren Angaben über die Art vor, wie das Lied gesungen wird. Offenbar aber ist dasselbe als Wechselgesang zwischen dem Chor und der angesungenen Dirne zu denken. Der Chor singt von jeder Strophe die erste und die letzte Zeile, die Dirne das übrige. Das Ganze scheint nur dann recht verständlich, wenn man sich den Gesang im Freien, etwa bei der Flachsernte, angestimmt denkt, so oft ein bekannter Bursche vorübergeht, der dann von den Sängerinnen einem der anwesenden Mädchen angetragen wird.[1])

1) Darauf scheint mir auch eine bei Reifferscheid a. a. O., S. 188 mitgeteilte Bemerkung von Annette von Droste=Hülshoff hinzudeuten. Wahrscheinlich gehört hierher auch das litauische Lied bei Nesselmann, S. 142 und Bartsch, II, S. 191.

Nr. 16. (Soeſt.)

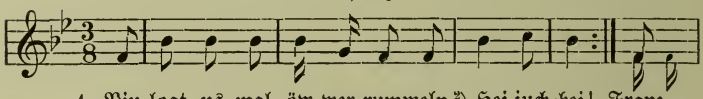


1. Wat ſchwemt op u=ſen Dui=ke?[1]) hm, hm! Woll
2. Wei ſatt denn dar=in=ne? hm, hm! Ma=
3. Wei leip denn dar=üm=me? hm, hm! Franz

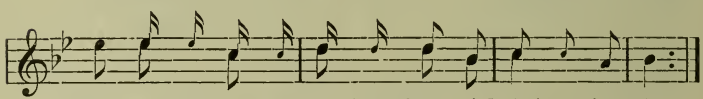


1. nur ſu=ne hoal=le Tun=ne. Na=na, ha ha!
2. ria Klein ſatt dar=in=ne. Na=na, ha ha!
3. Wer=ner leip dar=üm=me. Na=na, ha ha!

Nachſatz.



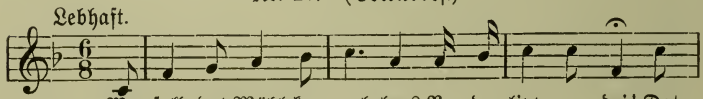
4. Niu loat us mal öw=wer=rummeln[2]). Hei juch=hei! Franz
5. Wat ſalle für eine wu=ier[3]) heb=ben? Hei juch=hei! So=phie



4. Wer=ner hätt ſui=ne Deurn[4]) ver=kum=pelt[5]). Hei juch=hei!
5. Mül=ler ſall't ſöl=ber ſinn. Rum=mel=dum=dei!

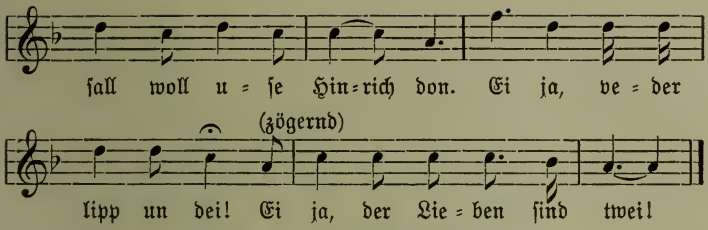
Nach dem Abſingen der drei Anfangsſtrophen wird Franz Werner gefragt: „Magſt diu ſei luien" (lieben)? Antwortet er: „Ja!", ſo fragen ſie ihn: „Wat ſövv vui hebben?" (Was ſollen wir haben)? Nun verſpricht er ihnen etwas, entweder eine Pimpelnutt oder einen Appel. Sagt er aber: „Nein!", ſo laſſen ſie ihn öwwerrummeln mit Abſingen des Nachſatzes.

Nr. 17. (Bökendorf.)



We ſall dat Mühl=ken mah=len? Ve=der lipp un dei! Dat

1) Teiche. 2) überrumpeln, überfallen. 3) wieder.
4) ſeine Dirne. 5) veräußert, in eines andern Gewalt gegeben.



2. We ſall dat Siebken halen?
Veder lipp un dei!
Dat ſal wol uſe Katrinken don.
Ei ja, veder lipp un dei!
Ei ja, der Lieben ſind twei!

Nr. 18. (Halingen bei Menden.)

1. Ik här 'ne Piäpermüele ſniuwen[1])
Fidderlirum van der lipp un dal!
Hauge buawen[2]) Köſters Hiuſe.
Wer da, wer da?
Tummel die mal na Gänſima!

2. „Bai[3]) ſal der dann oppe malen?"
Fidderlirum etc.

3. Witten Tüens[4]) ſal der oppe malen.
Fidderlirum etc.

4. „Bai ſal 'me dan derbei helpen?"
Fidderlirum etc.

5. Swatten Fêike[5]) ſal iäm helpen.
Fidderlirum etc.

Nr. 19. (Körne bei Dortmund.)

Knötken briekt boven af.
Kloven, groven!
Klörken Schulten well nu heme gohn,
Jo heme gohn!
Klörken kann ſo nette danzen
Un ſo liſe gohn.
O du, min leve Klörken,
Wat hev eck di dann don,
Dat du wus heme gohn?

„Dat well eck di wul ſeggen:
Du löfft alle Derens noh,
Un wenn du dat ne loten wus,
Dann maut eck heme gohn,
Jo heme gohn!"

1) Ich höre eine Pfeffermühle ſchnauben. 2) hoch ober. 3) wer.
4) Antonius Witte. 5) Sophie Schwarz.

Nr. 20. (Körne.) [1])

Boven an de Kökendör [2]),
Rem sen jo jo!
Do kümmt de leckere Schlückes [3]) dör,
Do seih eck noh.
Midden unner de Luken
Rem sen jo jo!
Do sitt de sulen Pucken!
Unnen an de Pülle,
Do kraft se em Mülle,
Rem sen jo jo!
Du Lecker, du Lecker, huho!

Nr. 21. (Gegend von Lüdenscheid.)

Lat de Riepe fart gan,
Ränzeriaria!
De Bänner maut süß mautig stan,
Ränzeriaria!

Alle diese und die noch sonst vorliegenden westfälischen Reffgesänge tragen einen gemeinsamen Zug. Einzelne Teile derselben werden improvisiert, oder es werden doch an bestimmten Stellen die Namen anwesender Personen eingesetzt. Hie und da wird der Text von einem Vorsänger vorgetragen, und der Chor fällt nur beim Kehrreim ein; oft gestalten sich die Lieder auch zu Wechselgesängen zwischen Reffern und Bindern oder Binderinnen. So in einem der beiden vom Niederrhein bekannt gewordenen Reffgesänge, die übrigens Volkslieder erzählender Art sind, welche auch in anderen Teilen Deutschlands, unabhängig von der Flachsarbeit, gesungen werden.[4]) Die

1) Ich gebe dieses und das vorhergehende Liedchen, wie sie mir 1872 von der Tochter eines Hofbesitzers in Körne aufgeschrieben worden sind. Woeste teilt a. a. O. eine längere und in mehreren Punkten von dieser abweichende Fassung mit.

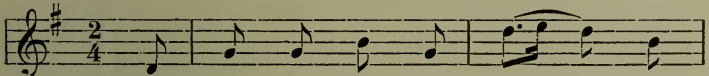
2) Küchentüre. 3) Schlucker.

4) Zwei Beispiele bei H. Zurmühlen, Niederrheinische Volkslieder (Leipzig 1879), Nr. 16 und 113. Zu dem ersten („Doa sau en jong

Melodie des einen ist nach Tonart und Rhythmus sehr altertümlich. Das Lied wird in der Weise vorgetragen, daß jede Zeile immer erst von einzelnen Vorsängern gesungen, dann aber von der ganzen Gesellschaft wiederholt wird.

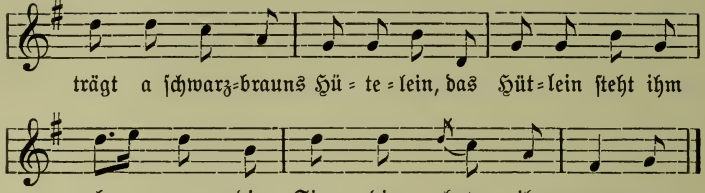
Auf das Reffen folgt das Rösten des Flachses, indem derselbe in Wasser eingelegt oder auf Stoppeln oder Wiesen der Witterung ausgesetzt wird. Nach der Wiedereinsammlung beginnt das Brechen. Das bei dieser Arbeit benutzte hölzerne Gerät (Breche oder Brake) besteht aus einem festen Teile, der Lade, welche aus mehreren gleichlaufenden Schienen zusammengefügt ist, in deren Spalten ein einarmiger, an einem Ende um einen Zapfen drehbarer, am andern mit einer Handhabe versehener Hebel paßt. Die trockenen Flachs- (oder Hanf-) Stengel werden handvollweise auf die Lade gelegt und durch die Abwärtsbewegung des Hebels mehrfach geknickt, wodurch die holzigen Bestandteile von dem Baste getrennt werden. Das taktmäßige Aufschlagen des Hebels auf die Lade ergibt einen lauten Klang, der, wenn mehrere Brecherinnen beisammen sitzen, sich zu einem sehr lebendigen Rhythmus gestaltet. Dabei werden den Refliedern ähnliche Gesänge angestimmt, mit denen die Brecherinnen einander necken. Die folgenden beiden Beispiele[1]) stammen aus dem Kuhländchen (Mähren).

Nr. 22.



Maad freug opstoan") vgl. Erk-Böhme I, S. 435 f., zum zweiten („In Oesteriek do steet eenen Boom") daselbst I, S. 472. Vgl. auch Jhb. d. Ver. f. niederd. Sprachforschung, Jhg. 1877, S. 154.

1) Kretzschmer, D. Volkslieder I, Nr. 242 und 241, auch abgedruckt bei Böhme III, Nr. 1558 f. Auch das dort unter Nr. 1561 stehende Stück aus Soest ist zweifellos ein Brech-, kein Reflied.



(Roſina)

2. Was würde dem nicht brave ſtehn?
Weil er a braver Junggeſell is,
A braver und a feiner:
Die Siene is ſchon ſeine.

Nr. 23.

1. Ei, mei liebes Malchen hie,
Jetz is die Reih' an dir!
'S is eben an der Zeit.
Ich weiß, dein feiner Knecht
Er wart't of dich allein;
Er will dich eba hon.

2. Er wird ſchon wegen deiner
An braunen Standpalz anhan.
A brauner Standpalz
Das is a edle Zier.
Ei, mei liebe Friſche Lies,
Jetz is die Reih' an dir!

In beiden Liedern ziehen die brechenden Mädchen einander mit beſtimmten Liebhabern auf; das zweite verrät zugleich, daß alle reihum dieſen Scherz über ſich müſſen ergehen laſſen. Daß auch in andern Ländern bei der Breche geſungen wird, zeigt beſonders das folgende eſtniſche Lied.[1])

Nr. 24.

1. Lähme koio, kolgi rahwas,
Koio, kolgi moiſarahwas!
Karro, meil käinud kamberisa,
Metſa ol käind honeesſa,
Pilland mahha pima püttid,
Kallutanud kore kirnud.
Hakkame koio minnema!

1. Gehn wir heim, du Volk der Breche,
Heim des Herrnhofs Volk der Breche!
Kam ein Bär uns in die Kammer,
Kam ins Haus der Petz des Holzes,
Schlug herab der Milch die Schalen,
Warf der Sahne Wannen nieder.
Laßt uns heim zu gehn beginnen!

1) Neus, Ehſtniſche Volkslieder, S. 446.

2. Ku on tousnud, koit on wäl-jas:	2. Mond ist auf, der Morgen dämmert:
Koddokorjajad küllassa,	Hausausräumer sind im Dorfe,
Perreröwijad perressa,	Beim Gesind Gesindeplündrer,
Lastetahtijad tallussa!	In dem Hause Kinderheischende!
Touske ülles, nored piad,	Auf, erhebt euch, junge Mädchen!
Touske, linno lougutama,	Auf denn, um den Flachs zu schwingen,
Kannepida kolkimaie!	Um den Hanf alsbald zu brechen.

Allem Anscheine nach sind hier zwei verschiedene Lieder zusammengeschweißt, und zwar enthält der zweite Teil eine Aufforderung an die trägen Mädchen zum Aufstehen vor dem Aufbruch zur Breche, der andere eine Einladung zum Nachhausegehen, nachdem das Tagewerk vollendet ist. Jedesmal ist das Verlangen in scherzhafter Weise durch ein möglichst schreckliches Ereignis begründet.

Überall aber zeigen die Gesänge dieser Gruppe einen heiteren Charakter, der sich stellenweise bis zur Ausgelassenheit steigert. Sie bilden darin einen scharfen Gegensatz zu den ihnen vorausgehenden Mühlengesängen, deren Grundzug tiefer Ernst und bewegliche Klage bilden. Die Arbeiten beider Gruppen sind gleich mühsam, und beidemale sind es Frauen, die sie verrichten. Aber die Mahlarbeit wiederholt sich jeden Tag; sie ist einsame Arbeit, gewöhnlich in geschlossenen Räumen; die Bereitung der Spinnstoffe dauert dagegen immer nur kurze Zeit; sie vollzieht sich meist unter Arbeitsgemeinschaft Vieler in freier Luft, und wo dies nicht der Fall ist, wie beim Reffen, nehmen beide Geschlechter daran Teil, während die Tätigkeit an der Handmühle ausschließlich den Frauen obliegt. So erklärt es sich, daß dort die Gesänge responsorisch und hier monodisch verlaufen.

c) Spinnen, Weben, Klöppeln, Flechten.

Spinnlieder werden mehrfach von griechischen Schriftstellern erwähnt[1]), und Virgil[2]) läßt die Nereiden beim Spinnen von der Liebe des Ares und der Aphrodite singen. Bekannt ist auch der Gesang der Parzen in Catulls Epithalamium Pelei et Thetidos[3]), der mit dem Refrain:

Currite, ducentes subtemina, currite, fusi!

gewiß an volkstümliche Spinnlieder anknüpft. Allerdings geben diese durch das Medium der antiken Kunstpoesie uns zugekommenen Nachrichten keine richtige Vorstellung von Form und Inhalt der im wirklichen Leben von den Sklavinnen zur Spindel gesungenen Lieder. Sie bezeugen nur die Sitte, welche unter ähnlichen Zuständen sich auch heute noch findet. So erzählt Mungo Park von einer Negerfrau, die ihm einst in großer Not Aufnahme gewährte, dann aber, nachdem sie ihm Erfrischungen gereicht und ihm eine Ruhestätte bereitet, ihre Mädchen wieder zum Baumwollspinnen rief, was sie einen großen Teil der Nacht fortsetzten. „Sie erleichterten sich die Arbeit durch Gesang. Eines der Lieder war offenbar improvisiert; denn ich war selbst der Gegenstand. Es ward von einem der jungen Weiber gesungen, während die andern in einer Art Chor einfielen. Die Melodie war lieblich und klagend, und die Worte, genau übersetzt, waren diese:

Nr. 25.

Die Winde sausten, der Regen fiel,
Der arme Weiße, so müd und schwach,

1) Eurip. Jon. 195. 206. Theokrit. XXVII, 74.

2) Georg. IV, 435. Weitere Stellen der Alten bei Grothe, Bilder zur Geschichte vom Spinnen, Weben, Nähen. 2. Aufl. (Berlin 1875), S. 288.

3) Carm. 64, 306 sqq.

Saß nieder unter unsres Baumes Dach!
Er hat kein Weib, daß sie Korn ihm mahle,
Keine Mutter füllt ihm mit Milch die Schale.

Chor: O schenket dem weißen Mann Erbarmen,
Nicht Weib noch Mutter sorgt für den Armen[1]).

Daß es sich hier um Arbeitstaktlieder handeln muß, wird man leicht einsehen, wenn man sich das Spinnen mit der Spindel vergegenwärtigt. Die Spindel „tanzt", d. h. sie bewegt sich selber rhythmisch, während die zahlreichen in unsern Volksliedersammlungen enthaltenen Spinnlieder[2]), weil sie zum Spinnrad gesungen werden, höchstens dem Tritt des Fußes sich anbequemen können, der das Rad in Bewegung setzt. Daß sie das aber tatsächlich tun, dafür liegen mehrere für uns nicht unwichtige Beweise vor. Der westfälische Hofbauer, der in seiner Stube Kinder und Dienstboten am Spinnrad um sich versammelt, sagt darüber: „Sobald ich merke, daß die Räder weniger lustig schnurren, so schlage ich ein lustiges Lied vor, und Sie sollten mal hören, wie munter gleich beim Singen die Spinnräder wieder werden und den Baß dazu summen." Eins dieser Lieder möge hier folgen.[3])

---

1) Nach der Übersetzung von Talvj, Versuch einer geschichtl. Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen mit einer Übersicht der Lieder außereuropäischer Völkerschaften, S. 88. Das englische Original (The Life and Travels of Mungo Park, p. 155) bietet die Worte nicht in metrischer Fassung.

2) Beispiele bei Erk-Böhme III, S. 400 f. Simrock, D. Volkslieder, Nr. 266 ff. Erlach IV, S. 151 f. Mittler, S. 584 ff. Blau in der Ztschr. f. österr. Volkskunde V, S. 250 f.

3) Aus H. Hartmann, Bilder aus Westfalen (Osnabrück 1871), S. 207. Dort noch zwei andere. Die drei Lieder sind aus dem nördlichen Teile des Fürstentums Osnabrück (Neuenkirchen-Damme).

Nr. 26.

1. Blinne Jost, de hadd' 'ne Deeren,
De woll he von Harten geren
Bringen to den rechten Stand,
De von Gott ist toerkannt.

2. Klecks de Schriever de wörd ropen,
He kam mit den Schriewtüg lopen,
Un he schrew wol in den Breef,
Wat de Deeren mit e kreeg:

3. Eenen Pott un eenen Schlef,
Seß Paar Lepels, krumm und scheef,
Eenen Rock, seß Elen wiet;
O, wat fröde sick dat Lüt!

4. Eenen Kist un eenen Schrank,
Eene Tunnen to 'n Schwinedrank,
Twe ole Küssen, eenen Pöhl;
Segge ji Lüe, war dat nich veel?

5. Rappel-Pappel hett de Pape,
He kam mit de Mönkeskappe,
Nam en old Katgissenbook,
Gew se een — twe — dree tohop.

6. Abends güng de Hochtied an,
Frölick wören Fru und Mann,
Frölick wören alle Gäste,
Dre brade Herink was dat Beste.

7. „Jösken, schmeck es to, wo söte!"
‚Dunerhal, et is je Kriede!'
„Junge, et is je Brannewin
Un en Klütken Sucker drin."

8. Use Hans, nu dull un vull,
Küßt sin Gretken, dat nich wull,
Bats! kreg he en up de Schnute;
„Jeß'-Mar'-Josep, min Aug' is ute!"

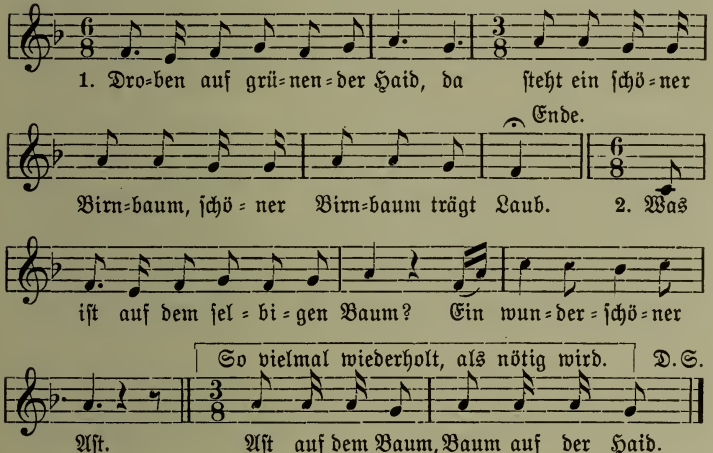
Dieses Lied kennzeichnet eine große Gruppe von Volksliedern, die man gewöhnlich als Bettelhochzeiten[1]) bezeichnet. Sie haben in der Art der Aufzählung eine gewisse Verwandtschaft mit einer andern Liedergruppe, die sich unter dem Namen Zählgeschichten in den Liedersammlungen findet und die nachweisbar in den Spinnstuben ihren Ursprung hat, ja hier mit der Arbeit aufs engste zusammenhängt. Der erste, der diesen naiven Erzeugnissen der Volksdichtung Beachtung geschenkt hat, J. G. Meinert[2]), sagt, man bediene sich derselben in den Rockenstuben, „um den Wetteifer anzuregen, in soviel Zeit, als zum Vortrage einer Reimzeile

1) Vgl. Erk-Böhme II, Nr. 887—890. Mittler, Nr. 920 f.

2) Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens (Wien u. Hamburg 1817), S. 442. Über andere Spinn-Wettspiele der Spinnstuben: Ztschr. d. Ver. für Volkskunde VIII, S. 215 f.

erforderlich ist, einen Faden abzuspinnen, und diese nach jenen zu zählen. Geschickte Spinner bringen es dahin, die längste Strophe abzusingen und abzuspinnen, ehe andere mit Einem Faden und Einer Reimzeile oder einer kurzen Strophe fertig geworden. Man muß gestehen, daß sich der Fleiß in dieser Handarbeit keinen edleren Maßstab wählen konnte." Es liegt eine ziemlich große Zahl dieser Zählgeschichten vor[1]); die folgende gehört zu den bekannteren.

Nr. 27.



3. Was ist an demselbigen Ast?
Ein wunderschöner Zweig.
Zweig an dem Ast,
Ast an dem Baum,
Baum auf der Haid —
Droben auf grünender Haid,
Da steht ein schöner Birnbaum.
Schöner Birnbaum trägt Laub.

4. Was ist auf demselbigen Zweig?
Ein wunderschönes Nest.
Nest auf dem Zweig,
Zweig auf dem Ast,
Ast an dem Baum,
Baum auf der Haid —
Droben auf grünender Haid etc.

1) Die originellsten bei Meinert a. a. O., S. 91. 193. 221. 249; Erk=Böhme III, Nr. 1741—1748 (nicht auch Nr. 2130ff.); Erlach IV, S. 430f. 435—443; Erk und Irmer, Heft IV, Nr. 40 u. VI, Nr 40;

In dem Nest ist sodann ein Ei, in dem Ei ein Vogel, an dem Vogel eine Feder, aus der Feder wird ein Bett und so fort ins Unendliche. Jede folgende Strophe nimmt alle vorhergehenden in sich auf und wird infolge dessen immer länger und immer schwerer ohne Fehler zu wiederholen. Es gehören hierher ferner die Zählgeschichten vom Jockel, den der Bauer zum Haferschneiden (in Schwaben zum Birnschütteln) ausschickt, vom Jäger, der den Hasen schießen soll, vom Topf, der ein Loch hat, von dem Zubehör eines Kittels, aber auch diejenigen vom Vetter Michel in der Lämmergaß, der sich eine Fiedel, dann eine Flöte, Harfe 2c. macht, „Laurentia, liebe Laurentia mein" u. s. w Die meisten dieser reimlosen Gesänge sind jetzt zu Kinderliedern geworden. Ich beschränke mich darauf, hier noch ein Stück mitzuteilen, das von D. H. Sanders ausdrücklich als „plattdeutsches Spinnlied" veröffentlicht worden ist[1]), aber in den deutschen Volksliedersammlungen, wie es scheint, sich in dieser Form nicht findet. Es genügt, die letzte Strophe hierherzusetzen, die alle 12 andern in sich schließt.

Nr. 28.

Als ick ênst en Hûswirt wir,
Köst ick mir ein Gör (Kind):
Schit vör de Dör — het min Gör,
Lusepung — het min Jung,
Dicklyw — het min Wyw,
Spinnichgîrn — het min Dirn,
Donichrecht — het min Knecht,
Wittstîrt — het min Pîrd,

Ditfurth, Fränk. Volksl., Nr. 384 f. 389—398; Wunderhorn II, S. 756 ff. Weitere Nachweisungen bei Reifferscheid, S. 176 ff. Die gleiche Gattung von Liedern findet sich übrigens bei den verschiedensten Völkern. Es ist übel angewendete Gelehrsamkeit, wenn Mehrere versuchen, sie aus der Nachahmung eines jüdischen Osterliedes (aus dem 14. Jh.!) herzuleiten. — Mehr in den Kinderliedersammlungen: Simrock, D. Kinderbuch, Nr. 943 bis 953; Böhme, D. Kinderlied u. Kinderspiel, Nr. 1260—1266.

1) Das Volksleben der Neugriechen, S. 139. Vgl. auch Ditfurth a. a. O., Nr. 398; Erk und Irmer, Heft VI, Nr. 7.

Rodbost — het min Oß,
Sett bit to — het min Ko,
Trippeltrin — het min Schwin,
Trippeltrap — het min Schap,
Träderand — het min Gant,
Kugeldan — het min Han,
Tiridirin — sett bett in.

Die meisten sogenannten Spinnlieder unserer Volksliedersammlungen sind wegen ihrer moralisierenden Tendenz verdächtig. Nur wenige schlagen einen frischen, scherzhaften Ton an, und diese stimmen mit den genannten beiden Gruppen der Bettelhochzeiten und der Zählgeschichten insofern überein, als in ihnen ebenfalls die Aufzählung eine große Rolle spielt. Dahin gehört vor allem das oft gedruckte „Spinn, spinn, meine liebe Tochter"[1]), in dem die Mutter dem Mädchen

1) Es findet sich u. a. bei Böhme II, S. 640; Erk und Irmer, III, Nr. 51; Simrock, Nr. 266; Ditfurth, Nr. 171. Ferner gehört hierher: „O Moder, ich well en Ding han" bei Simrock, Nr. 230 und das reizende Lied von der gefälligen Hausfrau bei Meinert, S. 184f. (Mittler, Nr. 1085). — Man könnte auch daran denken, die zahlreichen Lieder „von eitel unmöglichen Dingen" (Erk-Böhme III, Nr. 1090—1117) hierher zu ziehen. Dieselben nehmen in der Regel bäuerliche Verhältnisse zur Voraussetzung und sind überdies als Wechselgesänge zwischen Burschen und Mädchen gedacht. Auch lassen sie sich ins Unendliche fortsetzen, bieten somit der Improvisation den weitesten Spielraum. Zur Veranschaulichung setze ich die beiden ersten Strophen eines der bekanntesten dieser Lieder hierher.

1. Ich weiß ein feins brauns Mägdelein,
Wollt' Gott, sie wäre meine;
Sie müßte mir von Haferstroh
Wohl spinnen weiße Seiden.

2. „Und sollt' ich dir von Haferstroh
Wohl spinnen weiße Seiden,
So mußt du mir von eichem Laub
Zwei Purpurkleider schneiden.

Dagegen gehören die ähnlich aufgebauten Rätsellieder und Wettstreitlieder (Erk-Böhme III, Nr. 1061—1080) der Sphäre des ritterlichen und bürgerlichen Lebens an.

zuerst ein Paar Schuhe, dann Strümpfe, dann ein Kleid verspricht: immer kann sie nicht spinnen; der Finger tut ihr weh, bis die Mutter schließlich einen Mann verheißt.

Ja, ja, meine liebe Mutter,
Der steht mir wohl an!
Ich kann auch schon spinnen,
Es schmerzt mich kein Finger
Und tut und tut und tut mir nicht weh.

Der Ursprung dieser seltsamen Gebilde der Arbeitspoesie liegt in der Einrichtung, die sich unter dem Namen Spinnstube, Kunkelstube, Rockenstube, Lichtstube in ganz Deutschland findet und die sich auch außerhalb unseres Vaterlandes von der Bretagne bis zum Himalaya nachweisen läßt.[1]) Burschen und Mädchen versammeln sich hier in größerer Zahl zu gemeinsamer Abendarbeit. Es werden Lieder angestimmt; in der Regel singt Einer oder Eine der Anwesenden vor, während die übrigen mit dem Kehrreim einfallen. Die Partie des Vorsängers besteht nun bei den hier geschilderten Spinnstubenliedern immer nur in einer oder zwei Zeilen; in dem Maße aber, als der Gesang weiter vorrückt, wachsen die Kehrreime an, wird also die Partie des Chores größer und verwickelter, gewinnt der Vorsänger mehr Spielraum zur Erfindung neuer Variationen des bekannten Textes. Da nun jeder in die Rolle des Vorsängers eintreten kann, und diese Lieder eigentlich keinen Abschluß haben, so regen sie, ebenso wie zum Wetteifer im Spinnen, so auch zum Wetteifer in der Improvisation an, und daraus erklären sich die vielerlei Lesarten, welche unsere Sammlungen für die Texte gerade dieser Lieder bieten.

Bei den Wenden in der Lausitz „hat jede Spinnstube ihre

1) Vgl. Böckel a. a. O., S. CXXIII ff. und meine Entstehung d. Volksw., S. 275 ff.

Vorsängerin (zanošeŕka, kantorka), welche die Lieder anfängt und überhaupt den Gesang leitet. Sie muß daher einen guten Vorrat von Texten und Melodien im Kopfe haben. Ihr Amt ist ein ehrenvolles; denn auf das Singen halten die wendischen Mädchen sehr viel, und die meiste Zeit wird an den Spinnabenden damit ausgefüllt. Daher hört man auch vor Beginn der Spinnzeit öfters fragen: Was für neue Lieder werden wir nun hören?“[1])

Auch bei den Letten gibt es in den Spinnstuben eigne Vorsänger, die dafür von den Mädchen besonders schöne Handschuhe zum Lohne erhalten.[2])

Texte von Spinnstubenliedern aus nichtdeutschen Ländern sind mir wenig vorgekommen. Vielleicht gibt das nachstehende in der Normandie verbreitete Lied noch am treusten ihren Charakter wieder. „Während der Vorsänger, in vielen Fällen der Dichter selbst, nur eine Zeile Text gibt, wird von dem Chore der mehrzeilige Kehrreim gesungen, welcher mit seiner Einförmigkeit trefflich zu der langsam fortschreitenden Arbeit paßt und zugleich dem Dichter Zeit gewährt zu weiterer Improvisation.“[3])

Nr. 29.

1. De Paris à la Rochelle,
   Plantons le moy (= mai),
   Plantons le moy, Madeleine,
   Plantons le moy,
   Vous et moy (= moi).
2. Il y a trois demoiselles,
   Plantons etc.
3. Qui se coiffent à la chandelle,
4. ‘O ma sœur, que vous êtes
   belle!’

1) Haupt und Schmaler, Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz (Grimma 1841/3) II, S. 220. Tetzner, die Slawen in Deutschland, S. 335 f.

2) A., E. u. H. Bielenstein, Studien, S. 161, vgl. S. 157.

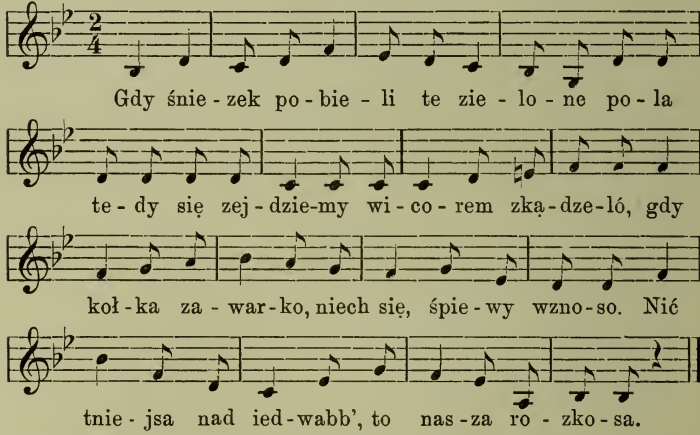
3) Scheffler, Die französ. Volksdichtung und Sage druckt es I, S. 128 f. als Beispiel eines Spinnliedes ab, um S. 301 zu versichern, es „begleite das Schneiden (soll wohl heißen: Ausraufen) des Hanfes.

5. „A quoi ma beauté m'y sert-elle?
6. Je n'en suis pas plus tôt mariée."
7. 'Dedans un an vous le serez.'
8. „Dedans un an je serai morte.
9. Si je meurs, que l'on m'enterre.
10. Que ce ne soit en roc ni terre,
11. Mais dedans un coffret[1]) de roses,
12. Sur ma tombe que l'on y plante
13. Un rosier de roses blanches,
14. Les écoliers[2]) qui vont en ordre,
15. Y cueilleront chacun une rose,
16. Et prieront Dieu pour la belle,
17. Pour la belle morte d'amourette".

Plantons le moy,
Plantons le moy, Madeleine,
Plantons le moy,
Vous et moy.

Aus Serbien sind zwei romanzenartige Stücke bekannt, die zweifellos auf die Spinnstube (Moba) zurückgehen.[3]) Ein kleines „Rockenlied" aus Masuren[4]) sei hier noch mitgeteilt:

Nr 30.



Wenn der Schnee diese grünen Fluren bleicht, dann versammeln wir uns zum Rocken. Wenn die Rädchen schnurren, laßt unsere Gesänge sich erheben. Der Faden sei feiner als Seide; das sei unser Vergnügen!

1) Sarg. 2) Die jungen Geistlichen, welche in Prozession mitgehen.
3) Gerhard, Wila I, S. 123 und 395f.
4) Nach Tetzner, a. a. O., S. 190.

Außerdem liegen einige lettische Vierzeiler vor. In einem werden die Burschen aufgefordert Lichtspäne zu spalten, damit die Spinnerinnen sehen können; in einem andern wird die Faulheit und Schläfrigkeit der Mädchen gegeißelt. Das letztere Motiv kehrt öfter wieder, u. a. auch in folgendem neugriechischen Liedchen[1]):

Nr. 31.

Αἱ κακαὶ μοῦ συννυμφάδες ἀκαμάτραν μὲ φωνάζουν.
Κ' ἐγὼ γνέθω, τηλυγ' διάζω πέντε μῆνας, πέντ' ἀράχτια,
Πέντε μῆνας, πέντ' ἀράχτια! πότε τά' γνες' ἡ καϊμένη;

Übersetzung.

Meine bösen Schwägerinnen schelten immerfort mich träge.
Und ich spinne und ich wickle in fünf Monden voll fünf Rocken,
In fünf Monden voll fünf Rocken. Wann spann ich das sonst, ich Arme?

Weit weniger wissen wir über den Gesang beim Weben. Es liegt das wohl darin begründet, daß diese Tätigkeit sich viel schwerer in Gesellschaft ausüben läßt, und wenn wir auch Nachrichten besitzen, nach denen die Sklavinnen der Alten in den Webstuben und die unfreien und hörigen Weiber in den Frauenhäusern der mittelalterlichen Fronhöfe gesungen haben, so galten doch diese Unterhaltungen als einfältig und keiner Beachtung wert.[2]) Freilich wurde das Weben auch von freien Frauen geübt. Der taktmäßige Gang des Schiffleins wie auch die Langwierigkeit und Einförmigkeit der Arbeit mußten zum Singen einladen. Schon Homer läßt die webenden Göttinnen ihr Werk mit Gesang begleiten.[3]) Von den Gefährten des Odysseus singt er:

1) Sanders a. a O., S. 104f.

2) Vgl. Böckel a. a. O., S. CXXVII.

3) Od. V, 61f. X, 221ff. und oben S. 52. Vgl. auch das Lied der webenden Walküren: Maurer, Bekehrung des norw. Stammes I, 555.

Jetzo gestellt an der Pforte der ringellockigen Göttin,
Hörten sie Kirke daheim; sie sang mit melodischer Stimme,
Webend ein großes Gewand, ein unsterbliches, so wie mit Anmut
Göttinnen feines Gewirk und wundervolles bereiten.

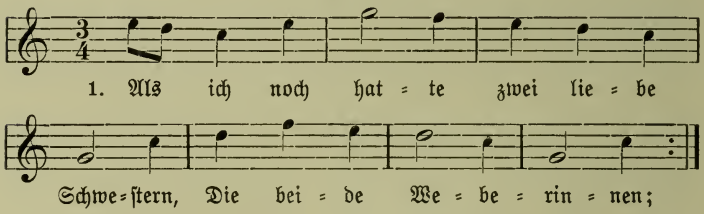
Virgil[1]) schildert uns das Bauernleben am Winterabend: der Mann schnitzt Lichtspäne;

Interea longum cantu solata laborem
Arguto coniunx percurrit pectine telas.

Das Lied tröstet über die lange Arbeit hinweg; es stärkt die Geduld des arbeitenden Weibes, die bei dem langsamen Fortschreiten des Werkes zu erlahmen droht; aber der Webstuhl mischt seinen scharfen Klang darein: die menschliche Stimme und der Schlag des Webekammes gehören zusammen; sie bewegen sich in gleichem Zeitmaß.[2])

Aus neuerer Zeit liegen nur zwei litauische Weberinnenlieder vor[3]), von denen das folgende in seinem Inhalt lebhaft an die Mühlengesänge erinnert.

Nr. 32.



2. Als beide webten
Die feine Leinwand
Auf neuen Webestühlen;

3. Die Stühle klappten,
Die Kämme blitzten,
Da sangen beide lieblich:

1) Georg. I, 291 ff.

2) Vgl. Tibull. II, 1, 65:

Atque aliqua adsiduae textrix operata Minervae
Cantat, et adplauso tela sonat latere.

3) Nesselmann a. a. O., S. 231. 243. Bartsch, Dainu Balsai, S. 164 f.

4. „O schweiget stille,
Ihr reichen Leute,
Von uns, den beiden Armen!

5. Wenn fort ich ziehe
Aus diesem Dorfe,
Da laß ich euch ein Räumlein.

6. Wenn fort ich ziehe,
Ausführ' das Kästlein,
Da laß ich euch ein Plätzchen.

7. Säet nicht Rauten
An Kästleins Stelle,
Noch pflücket oder jätet.

8. In meine Stelle
Dingt ihr ein Mädchen,
Müßt teuern Lohn bezahlen.

9. Wenn fort ich ziehe
An hundert Meilen
Wohl über Meer und Seen,

10. Wohl über Meere
Und See und Wasser
Da wächst ein' grüne Linde.

11. Die Linde wächset,
Die Blätter grünen,
Der Wipfel schwanket leise.

12. Ach Gott, ach wehe,
Du liebes Gottchen,
Wie elend meine Tage!

13. Elender wohl noch
Als Meeresfischlein
Im Grunde der Gewässer!"

Eine interessante Übertragung der Spinnstubensitten finden wir bei den Spitzenklöpplerinnen im sächsischen Erzgebirge. Auch diese besitzen Zählreime, die benutzt werden, „um den Fleiß der Arbeitenden anzuspornen, indem nach den Taktverhältnissen der Verse die Nadeln gesteckt werden". Es liegen zwei Sammlungen dieser „Klöppelmärsche" vor;[1]) sie bieten größtenteils Zählgeschichten, alle von reizender Naivetät, in vielem an die Kinderlieder erinnernd. Ich teile eine Probe mit:

Nr. 33.

Ihr Techt'r, giht ze Rocken,[2])
Macht 11 Ehln Borten,
Im zwelfe wied'r ehamm.
Hat 1 geschlagen,

1) Volkslieder aus dem Erzgebirge. Ges. u. herausg. von Dr. Alfred Müller. 2. Aufl. Annaberg 1891, S. 214—225. und Ernst John in den Mitt. des Ver. für sächs. Volkskunde III (1905), S. 307—316. Eines derselben (bei Müller, S. 218 f.) entspricht dem oben unter Nr. 27 mitgeteilten Spinnstubenliede.

2) „Dieser Ausdruck wird noch allgemein gebraucht, wenn Frauen oder Mädchen mit der Arbeit zu Besuch gehen, obwohl das Spinnen nicht mehr geübt wird." Anmerkung des Herausgebers.

Hat 2 geschlagen,
. . . . . .
. . . . . .
Hat 12 geschlagen.
Sunntig is Mantigs Brud'r;
Dienstig lieng m'r im Lud'r,
De Mittwoch is de Woch halb aus,
'n Darschtig sei kane Bort'n im Haus,
'n Frettig giht de Mutt'r aus,
'n Sunnobnd wied'r ei,
Kocht en gut'n Hierschbrei:
Drei Mann'l Eier nei,
E halb Nieß'l Butt'r nei,
Wer rächt geklipp'lt hot,
Ka á d'rbei sei.
D'r Fuchs ging ins Kraut,
De grinn Blett'r froß 'r raus,
De gáln ließ 'r lieng —
Ihr Klipp'lmád, laßt eich net betrieng.
De Ehl is krump,
De Schár ist stump,
Wenn Klipp'lmád'n fahlt noch e lang'r Strump.[1])
Sogt a, wie viel?

Dies geschieht; darnach gedenkt die Sprecherin jedem der Mädchen ein Geschenk als Belohnung ihres Fleißes zu:

Du krist en Rock,
Du krist en Hut,
Du krist e Tich'l u. s. w. u. s. w.

Die Reime scheinen in einer zwischen Singen und Sprechen die Mitte haltenden Art rezitiert zu werden, ähnlich wie die meisten Kinderlieder. Es ist das der einzige mir bekannte Fall, daß eine entwickelte Hausindustrie Arbeitsgesänge aus der Lebensweise der geschlossenen Hauswirtschaft mit hinüber genommen hat — um so mehr bemerkenswert, als die dürftige Lage der Klöpplerinnen dem Frohsinn nur sehr wenig Raum zu bieten scheint.[2])

Hier ist auch noch ein Gesang zu erwähnen, der in Frankreich in den Gegenden der Seidenzucht bei der einförmigen Arbeit des Reinigens der Kokons gesungen wird.[3]) Er er-

1) D. h. ein langes Ende an ihrer „Zahl".

2) Auch sonst spielt der „Klöppelsack" eine gewisse Rolle im erzgebirgischen Volksliede. Man vergleiche in der angef. Sammlung die S. 88. 115. 120. 154, Nr. 95. S. 155, Nr. 99.

3) Abgedruckt bei Scheffler a. a. O., S. 89 f.

innert an das S. 90 erwähnte Spinnlied und erweist sich durch den breit ausgeführten Refrain als Arbeitsgesang. Hier die Eingangsstrophen:

Nr. 34.

1. La Pernette se lève,
Tra la la la la la, tra la la la,
Londérira!
La Pernette se lève,
Deux heures d'avant jour. (ter.)

2. Y prend sa quenouillette,[1])
Tra la la la la la, tra la la la,
Londérira!
y prend sa quenouillette,
Son joli petit tour.[2]) (ter.)

3. A chaque tour qu'elle file,
Tra la la la la la, tra la la la,
Londérira!
A chaque tour qu'elle file,
Sa mèr' vient, lui demand':
Pernette, qu'avez-vous?

Verwandt mit den Textilarbeiten ist das Flechten von Schnüren, Matten, Körben, Gefäßen, und es gehört, wie jene, zu den am meisten Geduld erfordernden Verrichtungen. Wir finden darum auch hier das Arbeitslied[3]), obwohl wir uns den Rhythmus dieser Arbeit kaum vorzustellen vermögen. Als Probe sei ein kleines serbisches Lied mitgeteilt, welches in einer vorliegenden Übersetzung[4]) „Die Schnurflechterin" überschrieben ist.

1) Spinnrocken. 2) Spinnrad.

3) Unzweifelhaft bezeugt bei v. d. Steinen a. a. O., S. 62 (vgl. oben S. 41). Ein Lied der Korbflechterinnen „in malayischer Form" bei A. v. Chamisso, Gedichte (7. Aufl. Leipz. 1843), S. 140. — Auch das von Gerhard, Wila II, S. 167 übersetzte serbische Volkslied scheint als Gesang der Mattenflechterinnen aufgefaßt werden zu müssen.

4) Talvj (Fräulein v. Jacob), Volkslieder der Serben II, S. 23.

Nr. 35.

Sitzt das Mädchen auf der Höhe,
Auf der Höhe, in der Weite,
Drehet Seide, Schnüre flicht sie;
Aber zu den Schnüren spricht sie:
„Wenn ich wüßte, o mein Schnürchen,
Daß dich einst ein Jüngling trüge,
Wollt' ich Seide in dich flechten,
Wollte dich mit Gold durchwinden
Und dich schön mit Perlen zieren.
Aber wüßt' ich, o mein Schnürchen,
Daß dich einst ein Alter trüge,
Wollt' ich dich mit Bast durchflechten,
Wollte Riedgras in dich winden
Und mit Nesseln dich verzieren."

Dieses Liedchen trägt insofern das Gepräge des Arbeitsliedes, als es von der Arbeit hinüberführt zu der Anwendung ihres Erzeugnisses, also — ähnlich wie mehrere noch anzuführende Beispiele — Gedanken der Arbeitenden wiedergibt, die mit ihrer Tätigkeit zusammenhängen.

d) Bei der Wasserbeschaffung.

Zu den mühsamsten Arbeiten gehört in Zeiten unentwickelter Technik die Beschaffung des Wassers für Menschen und Tiere oder zum Bewässern der Felder in trockenen Gegenden. Da muß zunächst der Brunnen gegraben, dann das Wasser aus ihm emporgezogen, endlich muß es nach Hause getragen werden, und bei allen diesen Arbeiten findet auch der Gesang seine Stelle. Sven Hedin[1]) erzählt in ergreifender Weise, wie in der höchsten Not des Verschmachtens in der Wüste einer seiner Begleiter einen Brunnen gräbt und dabei nach dem Takte eines Gesanges arbeitet. Noch besitzen wir den Text

1) Durch Asiens Wüsten (Leipzig 1899) I, S. 374.

eines uralten Brunnenliedes der Israeliten, eingeschaltet in ein Verzeichnis der Lagerplätze dieses Volkes bei seinem Zuge um das Land Moab.[1]) Bei dem Orte Be'êr (Brunnen) heißt es dort: „Das ist der Brunnen, den Jahwe meinte, als er Mose befahl: Versammle das Volk, damit ich ihnen Wasser gebe." Damals sangen die Israeliten folgendes Lied:

Nr. 36.

Quill auf, o Brunnen!
Singt ihm zu!
Du Brunnen, den Fürsten gruben,
Den die Edelsten des Volkes aushöhlten
Mit dem Scepter, mit ihren Stäben."

Offenbar handelt es sich um eine sehr volkstümliche Weise, deren Entstehung die Überlieferung an den berühmtesten Brunnen anknüpfte, den man kannte. Möglicherweise stellen die beiden ersten Zeilen einen Refrain dar, mit dem die Gesänge beim Brunnengraben zu beginnen pflegten.

Noch heute wird in Palästina beim Wasserschöpfen gesungen. Dieses erfolgt zunächst beim Tränken der Herde. Der lederne Schöpfeimer wird in den Brunnen niedergelassen und an einem Seile von zwei am Brunnen stehenden Personen nach dem Takt des Gesanges langsam heraufgezogen. „Einer greift, sich niederbückend, mit beiden Händen den Strick und zieht ihn so hoch wie seine Arme reichen, wenn er sich aufgerichtet hat; während dessen singt er eine Zeile des Brunnenliedes, etwa 4—7 Silben. Inzwischen hat der zweite sich auch schon gebückt und ergreift den Strick in dem Augenblick,

1) Num. 21, 16—18. Budde will (in den Actes du Xe Congrès intern. des Orientalistes (1894) Sect. II, S. 13ff.) in dem Liedchen eine Art Weihegesang bei der symbolischen Besitzergreifung eines Brunnens erblicken. Vgl. Musil, Arabia Petraea III, S. 259.

in dem der andere ihn losläßt, zieht ihn hoch und singt die nächste Zeile. Durch das abwechselnde Ziehen wird das Heraufholen sehr erleichtert und beschleunigt. Sehr oft haben Mädchen diese Arbeit zu verrichten, manchmal Männer allein oder ein Mann und ein Mädchen."[1]) Dalman[2]) teilt drei derartige Lieder mit, von denen eins hier folgen mag.

Nr. 37.

Ḥaijhin jōm gen
ḥaij ḥelwāt elleben
ʿalaiji merwihenne
lauin edlēwi schenne.

Heiße sie (die Schafe) willkommen am Tage, da sie kamen,
Willkommen denen mit süßer Milch!
Mir liegt ob, sie reichlich zu tränken,
Auch wenn mein Eimerchen abgenutzt ist.

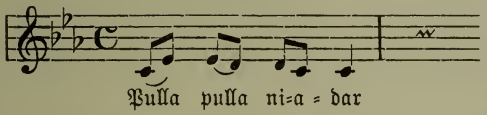
Schwieriger und langwieriger noch ist das Schöpfen des Wassers zum Entwässern oder Bewässern der Felder, wie es im Orient vielfach üblich ist. Die Arbeit muß mit unvollkommenen Hülfsmitteln unter den Strahlen der brennenden Sonne ausgeführt werden und bereitet wegen ihrer Unergiebigkeit den Arbeitenden schwere Mühsal. Oft bestehen darum ihre Gesänge nur aus einem Satze oder aus einer Aneinanderreihung von sinnlosen Lauten, welche die Beobachter meist der Aufzeichnung nicht wert fanden. Ein sehr

1) Littmann, Neuarabische Volkspoesie in den Abhandlungen d. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, philol.-hist. Klasse N. F. 5, 3, S. 92. 154.

2) Paläst. Divan, S. 48 ff. Vorher sind 8 Stücke mitgeteilt, die „beim Führen zum Wasser" und „beim Tränken der Schafe" gesungen werden ollen. — Daß auch die alten Griechen eine besondere Gattung von Liedern unterscheiden, welche die Wasserschöpfer (ἀντληταί) zu singen pflegten, wurde bereits S. 50 erwähnt.

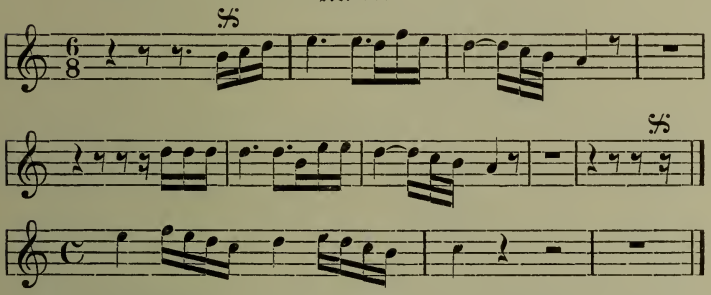
bezeichnendes Beispiel dieser Gattung hat Emil Schmidt[1]) aus Südindien aufgezeichnet. Es ist ein Gesang der Arbeiter, welche durch Treträder das Wasser aus den abgedämmten Reisfeldern ausschöpfen, und klingt wie:

Nr. 38.



Während diese eintönige Weise in Indien von Männern und Frauen im Chor gesungen wird und darum vielleicht richtiger in unserer dritten Gruppe untergebracht worden wäre, sind die beim Bewässern der Felder gesungenen Lieder der ägyptischen Wasserschöpfer unzweifelhaft Einzelgesänge. Hier einige Melodien, welche Villoteau bei Esneh und Kenneh aufzeichnete[2]):

Nr. 39.



Das Schöpfen geschieht mittels des Schadûf, eines an einem wagerechten Balken befestigten Hebebaums, der an einem Ende ein Gewicht, am andern ein Gefäß trägt. „Mit diesem

1) Reise nach Südindien, S. 193. Vgl. Graul, Reise in Ostindien IV, S. 199.

2) Nach Kiesewetter, Die Musik der Araber (Leipzig 1842), Taf. XXI, Nr. 22. Ambros, Gesch. d. Musik I², S. 103.

Gefäße wird das Wasser ungefähr acht Fuß hoch in einen zu dessen Aufnahme ausgehöhlten Trog in die Höhe gezogen" und dann auf das zu bewässernde Land geleitet.[1]) Die Arbeit am Schadûf gilt als die schwerste Arbeit des ägyptischen Bauern. Die Arbeiter stehen fast immer im Wasser und haben beständig den am Hebel hängenden Eimer auf und nieder zu lassen. Die Texte der Lieder, die sie dabei singen, sind genau so melancholisch wie die Melodien. Hier der Wortlaut eines solchen Gesanges.[2]) Er stammt aus Abú Gurêb bei Kairo.

Nr. 40.

Ḥakámtê, ja bên, bišán"i?
báḥbaḥ el-ḫaîje!
lā úmmê tibki
wa-la 'ámme
wa-la ḫaîje.

Hast du meine Erwürgung beschlossen, o Gott?
Lockere doch die Schlinge!
Keine Mutter weint um mich,
Keine Tante,
Keine Schwester.

Endlich wird auch beim Wasserholen im Orient gesungen. „Brunnen oder Quelle sind oft weit vom Hause oder Zelte entfernt. Das Wasserholen ist deshalb eins der wichtigsten Geschäfte der Frauen und Mädchen. Sie ziehen gegen Abend (oder am frühen Morgen) dazu aus und tragen das Wasser in ihren Krügen auf dem Kopfe heim." Zunächst mag hier ein Beispiel aus Oberägypten folgen:

1) Beschreibung und Abbildung bei E. W. Lane, Sitten und Gebräuche der heutigen Egypter, übers. v. Zenker II, S. 158. Vgl. Klunzinger, Bilder aus Oberägypten, S. 132. Vgl. Tafel V unten links.

2) Jetzt veröffentlicht in Schäfer, Die Lieder eines ägyptischen Bauern, Leipzig 1903, Nr. 43; vgl. Nr. 42.

Nr. 41.

Jâ banât, ímlu u-šîlu
lâ-n-nahâr jítla' 'alêje!
ḫêfe min maḥbûbi jila"îni
sîdi u m-ḥárrag 'alêje.

„Beim Waſſerholen wird immer viel erzählt und geſcherzt. Einer jungen Frau hat ihr Mann das aus irgend einem Grunde verboten; aber ſie hat ſich doch hinausgeſchlichen." Sie ſpricht:

„Ihr Mädchen, füllt und tragt weg,
Daß der Tag mich nicht überraſche!
Ich habe Furcht, daß mein Liebſter mich trifft,
Er iſt mein Herr und verbietet es mir." [1])

Ein zweites Beiſpiel ſtammt aus der Gegend von Aleppo.[2]) Es lautet:

Nr. 42.

Jabu fard 'ēn — jafdāk abu-l'ēnin!
jabu fard 'ēn
Unōmak 'al'īdīn — nōm alcheschēf ta'abān,
nōmak 'al'īdīn.

O du mit einem Auge — dich erlöſe der mit zwei Augen!
O du mit einem Auge!
Dein Schlaf auf den Armen[3]) — iſt der Schlaf des Gazellenjungen, des müden,
Dein Schlaf auf den Armen.

Das Mädchen hat einen einäugigen Geliebten. Um dieſen zu erlöſen, möchte es ein Auge von den ihrigen hergeben.

e) Hauswirtſchaftliches.

Daß auch in der Hauswirtſchaft mancherlei rhythmiſch und unter Tongeräuſchen verlaufende Arbeiten vorkommen, wurde

1) Schäfer a. a. O., Nr. 127.
2) Dalman, Paläſt. Divan, S. 53 f. 3) des Mädchens.

bereits im zweiten Kapitel erwähnt. Auch hierbei finden sich einige hübsche Beispiele von Arbeitsgesängen. In Arabien singt der Sklave zu der Musik, die er mit dem Mörser beim Kaffeestoßen vollführt[1]), und aus Bengalen wird uns ein kleines Liedchen mitgeteilt[2]), das die gleiche Tatsache beim Auskratzen eines Messingkessels bezeugt.

Nr. 43.

Die Schöne sitzt beim Reinigen des Kessels und singt ein Lied (zu der Musik, die sie macht) auf dem Tiegel.

(Sie singt:) „Alles, was mein Mann verdient bei seiner Arbeit, verzehre ich allein in Betel."

Der Herausgeber bezieht das Liedchen auf die Sitte, daß die in Indien so hänfigen Wanderarbeiter ihren Verdienst nach Hause senden, der dort nicht immer richtig verwendet werde, meint aber, es könne auch verstanden werden, der Mann sende so wenig, daß es nur zum Kaufen von Betel reiche.

Eine rechte Taktarbeit ist das Häckselschneiden unserer Bauern, indem dabei Fuß und Hand sich in gleichem Zeitmaß bewegen müssen. Ich lasse hier ein czechisches Arbeitsliedchen folgen[3]), das bei dieser Verrichtung gesungen wird, und zwar so, daß der Arbeiter immer drei Schnitte tut,

---

1) Wellsted, Reise I, S. 48.

2) Durch Grierson im Journal of the R. Asiatic Society XVIII, S. 227.

3) Mitgeteilt von Herrn Dr. Hermann Duncker nach der Aufzeichnung eines böhmischen Tischlergesellen aus der Nähe von Königgrätz. Nach freundlicher Ermittelung Leskiens steht ein ähnliches Liedchen bei Erben, Prostonárodni české písně (Prag 1864), S. 418, mit Melodie. — Ein zum Tanzlied gewordenes sehr charakteristisches Strohschneidelied mit Melodie findet man in der von Dr. Jos. Pommer herausgegebenen Zeitschrift „Das deutsche Volkslied" IX, S. 8 f.

während er eine Zeile singt, dann das Stroh vorschiebt, wieder drei Schnitte unter Gesang ausführt und so fort.

Nr. 44.

Když jsi ty, sedláče, pán,	Wenn du, Bauer, Herr sein willst,
řezej si řezanku sám;	Schneide deinen Häcksel selbst;
já se budu dívat,	Ich will dir dann zuschaun,
jak ti bude lítat	Wie er dir herabfliegt,
řezanka od stolice;	Häcksel von der Futterbank;
já půjdu k své milence.	Gehe dann zu meinem Lieb.

Ziemlich häufig sind Lieder der Wäscherinnen, die beim Bläuen gesungen werden, d. h. beim Klopfen der nassen Wäsche mittels eines breiten, mit Stiel versehenen Holzes. Das gleiche Instrument und die gleiche Verrichtung finden sich auch in einzelnen Gegenden bei der Flachsarbeit, beim Klopfen von Fleisch, Stockfischen u. s. w. (vgl. oben S. 33 f.). Ein kurzes französisches Bläuellied steht in einem bekannten Roman Zolas.[1]) Es lautet:

Nr. 45.

Pan, pan! Margot au lavoir
Pan, pan! à coups de battoir
Pan, pan! va laver son coeur
Pan, pan! tout noir de douleur.

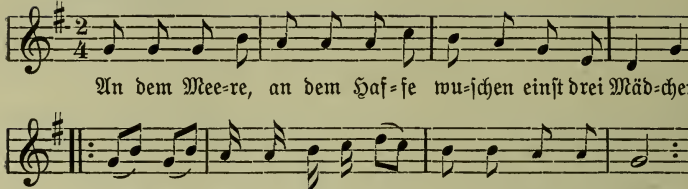
Bei den Litauern bildet ein beliebtes Volksliedermotiv das am Ufer waschende Mädchen, dem sein Kränzlein ins Wasser fällt. Der Geliebte erscheint, um es zu holen, und ertrinkt.[2]) Die Lieder sind zu lang, um mitgeteilt werden zu können; nur von einem mag die Melodie hier stehen:

1) L'Assommoir, S. 35.

2) Bartsch, Dainu Balsai, Nr. 307—309. Nesselmann, Nr. 83 f.

Nr. 46.

Ziemlich schnell.



In einem ähnlichen bulgarischen Liede[1]) fällt das Mädchen, das am Donauufer die Leinwand mit einem goldnen Bläuel schlägt, selbst in den Fluß; Vater und Mutter wagen nicht es zu retten, wohl aber der Liebste. Mit dem Schicksale der verheirateten Frau im Hause der Schwiegereltern beschäftigt sich schließlich ein lettisches Liedchen[2]):

Nr. 47.

Hände froren mir und Füße,
Wäsche klopfend an der Düna,
Warf das Klopfholz in die Düna,
Eilte selber zu den Brüdern,
Eilte selber zu den Brüdern,
Händ' und Füße zu erwärmen.

Während das französische Beispiel schon im Wortlaut den engen Anschluß an die Arbeit verrät und dieser noch obendrein durch den Gebrauch sicher gestellt ist, den der Dichter davon machen läßt (eine Wäscherin prügelt eine andere nach dem Takte dieses Liedes), kann bei dem lettischen nur aus dem Inhalt die Verwendung des Liedes erschlossen werden, da der Herausgeber und Übersetzer keinerlei Erklärung darüber gibt.

1) A. Dozon, Chansons populaires bulgares (Paris 1875), S. 98 u. 288.

2) Ulmann, Lettische Volkslieder, Nr. 195.

Eine sehr langwierige, viel Geduld fordernde Arbeit des bäuerlichen Haushalts war früher und ist in vielen Gegenden noch immer die Bereitung der Butter. Wir dürfen uns bei dem ausgesprochen rhythmischen Charakter der Arbeit nicht wundern, aus so weit auseinanderliegenden Gegenden wie Estland, Böhmen und Palästina, Liedchen zu begegnen, welche beim Buttern gesungen werden.

In Palästina wird der zum Buttern bestimmte Rahm in einen Schlauch oder Krug gefüllt, und dieser wird von der arbeitenden Frau hin- und hergestoßen. „Bei einem kleinen Schlauch und dem Kruge geschieht das auf dem Boden; ein größerer Schlauch wird in einem Gestell aufgehängt und von zwei Frauen gestoßen." Folgendes Liedchen wird dabei gesungen:

Nr. 48.

Jā schkēwti medaḥ medaḥ,
kull jōm mallīli-lgedaḥ.

O mein kleiner Butterschlauch, schüttle, schüttle,
Jeden Tag fülle mir die Schale.[1])

Bei den Esten ist das früher auch bei uns allgemein übliche Butterfaß im Gebrauch. Wer einmal selber dieses Marterwerkzeug lebhafter Kinder in Bewegung gesetzt hat, wird die ihm damit auferlegte Geduldprobe schwer vergessen und darum das nachfolgende estnische Liedchen begreifen.

Nr. 49.

Kokko, kokko, korekenne!
Taewalt tulgo, kirno mingo,
Möda männa mütta mätta,
Laua peäle lattakida,
Leiwa peäle liistakida!
Kokko, kokko, korekenne!

Rinne, Rähmchen, rinn' zusammen!
Komm' vom Himmel, geh' zum Fasse,
Längs dem Quirle polternd, dröhnend,
Auf den Tisch als breite Fladen,
Auf des Brotes dünne Scheiben!
Rinne, Rähmchen, rinn' zusammen!

1) Dalman a. a. O., S. 52. Vgl. die Abbildung bei Musil, Arabia Petraea III, S. 143.

Der Herausgeber[1]) erklärt diesen Gesang für einen Zauberspruch. „Wollen beim Buttern die Fettteile der Milch sich nicht vereinigen, wird der Spruch über das Butterfaß gesprochen; hilft das nicht, wird es mit Ruten gestrichen." Wer den Vorgang des Butterns nach der alten Weise kennt und die dem rhythmischen Geräusch des geschlagenen Rahmes entsprechende Tonmalerei des estnischen Textes beachtet, wird zwar keinen Augenblick zweifeln, daß unser Liedchen als Arbeitsgesang entstanden ist; dies schließt aber nicht aus, daß ihm Zauberwirkung zugesprochen wurde.

Findet sich doch im deutschen Volkstum die gleiche Anschauung. Ein „Butterspruch" aus der Planer Gegend in Böhmen lautet:

Nr. 50.

Röia die Küwl (Faßl), röia die —
Von daun bis dan af Rom,
Va jedan Haus a Tröpfrl,
Künnt denna eppas z'samm!

Will die Butter nicht zusammengehen, so wirft man einen Kieselstein ins Butterfaß, den man am Ostermorgen von einem Kreuzwege geholt hat. Im Egerlande schlägt man im gleichen Falle mit Dornenzweigen das Butterfaß „in Teufels Namen". Man glaubt dann, „die Hiebe habe die Hexe leiden müssen".[2])

f) Handwerkslieder.

Der größte Teil der bis jetzt mitgeteilten Arbeitsgesänge gehört nicht der Stoffgewinnung, sondern der Bearbeitung

1) Neus, Ehstnische Volkslieder, S. 443; Kreutzwald und Neus, Mythische und magische Lieder der Ehsten, S. 85. Die Uebersetzung habe ich nach Angaben des Herrn Winter verbessert. „Die Ehsten wie die Letten scheiden die Butter nach deutscher Art durch Schlagen oder Quirlen": Petri, Ehstland und die Ehsten, II, S. 223 f.

2) Ztschr. für österr. Volkskunde III, S. 115 und VI, S. 124.

und Veredelung von Rohstoffen in der bäuerlichen Haushaltung an — meist sehr einförmigen und langwierigen Verrichtungen. Es liegt von vornherein die Vermutung nahe, daß die Stellen, wo sich in der entwickelten Volkswirtschaft solche Verrichtungen in großer Menge ansammeln, also die Berufsgebiete der Handwerker, zugleich auch bevorzugte Stätten des Arbeitsgesanges sein werden. Erkennt doch schon das Kinderlied den rhythmischen Gang der Werkzeuge bei den verschiedenen Gewerbetreibenden dadurch an, daß es die jedem eigentümlichen Arbeitsgeräusche in Worten nachahmt:

Schuster sagt: Ke Quarkbrut mag ich ni.
Schneider: O hätt' ich's, o hätt' ich's!
Tischler: Do host's, do host's!
Stellmacher: Mich worgt's, mich worgt's.
Schmied: Trenk druf! Trenk druf![1])

Auch in der Kunstpoesie hat es an Nachahmungen der Handwerks-Rhythmen und -Geräusche nicht gefehlt, und manches von dieser Art hat sogar in Volksliedersammlungen Aufnahme gefunden. Es wird genügen, hier den Anfang eines „Schmiedegesellenliedes" aus dem 17. Jahrhundert anzuführen, das wegen seines wechselnden Rhythmus bemerkenswert ist:

Tapfer ihr Gesellen,
An euern Stellen,
Weils Eisen erhitzt,
Macht widerprellen
Des Amboß Schnellen,
Das donnert und blitzt.

1) Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, S. 229 f. Im Ostfriesischen heißt es: Snider segt: Dor hangt 'n Stück Speck! Schomaker: 't wil der nix van hebben. Wever: Smiet mi 't man heer! Diskler: Dor hest, dor hest! — offenbar von den Störarbeitern im Bauernhause. Vgl. sonst noch Simrock, Kinderbuch, Nr. 422 ff. Rochholz, Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz, S. 192 ff. Weitere Nachahmungen von Arbeitsgeräuschen in d. Mitth. d. Ver. f. sächs. Volkskunde II, S. 56 ff. 92 f. 242 f.

Offenbar entspricht hier jede betonte Silbe einem Schlage auf das glühende Eisen, jede unbetonte dem leichten Aufhüpfen des Hammers auf dem Amboß. Aber das Ganze trägt den spielerischen Charakter der Nürnberger „Pegnitzschäfer", aus deren Mitte es hervorgegangen ist, und ist bei der Arbeit gewiß niemals gesungen worden.[1]) Immerhin ist ähnliches auch in den Volksgesang übergegangen. Ich erinnere an das niederdeutsche Studentenlied: „En Groffmid sat in goder Roh" mit dem bezeichnenden Refrain: „Sieh düt, sieh dat, sieh do", oder, wie er in einer hochdeutschen Fassung lautet: „Sidițe, sidațe, sidomm!"[2]) Nicht minder charakteristisch sind die Kehrreime eines Herbergsliedes der Böttcher, das bei der Gesellen-Auflage gesungen wurde:

Faßbinder,
Wo sind sie?
Hier sind sie.
Laßt euch hören![3])

Bei dem letzten Satze wird nach dem Takte geklatscht, wie wenn Reifen eingeschlagen werden. Das Lied ist offenbar nicht aus der Böttcherwerkstätte in die Herberge umgezogen, sondern hier entstanden und läßt sich nur mit den Studentenliedern vergleichen, die mit ähnlicher Begleitung gesungen werden.

1) Verfasser ist nach freundlicher Mitteilung G. Witkowskis G. Ph. Harsdörfer. Vgl. Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule, S. 126. Ich hatte in der zweiten Auflage das ganze Lied nach Erlach, Volkslieder I, S. 506 wiedergegeben, der einen von obigem etwas abweichenden Text giebt. Dort S. 500 ff. findet man noch eine andere, sehr interessante Nachbildung der Schmiederhythmen.

2) Erk-Böhme III, Nr. 1698. Wolfram, Nr. 79.

3) Schade, Handwerkslieder, S. 7. Vgl. Jul. Wolff, Der Sülfmeister I, S. 109 f. Es kann hier auch noch des Refrains in dem bekannten Spottliede auf die Leineweber („Die Leineweber haben eine saubere Zunft") gedacht werden.

Es muß darnach auffallen, daß sich unter den zahlreichen Handwerksliedern, welche die deutschen Sammlungen enthalten[1]), nur außerordentlich wenig Spuren des eigentlichen Arbeitsgesanges finden. Der größte Teil dieser Lieder gehört der späteren Zunftzeit an und nimmt sich nach Form und Inhalt in unerfreulicher Weise verzopft aus. Abgesehen ist dabei natürlich von den Spottliedern auf einzelne Handwerke und von den Gesellenliedern, in welchen ein frischerer Ton herrscht, und die auch ihrer Entstehungszeit nach weiter zurückliegen. Unter diesen Umständen ist es sehr bemerkenswert, daß von den wenigen deutschen Handwerksgesängen, die als Arbeitslieder allenfalls in Anspruch genommen werden können, die meisten dem Wandergewerbe angehören. Mehrere recht altertümliche Scheerenschleiferlieder, ein Keßlerlied und auch wohl verschiedene Schornsteinfegerlieder gehören hierher.[2])

Nr. 51. (Scheerenschleifer.)

1. Es kommt ein fremder Schleifer daher,
Schleifer daher,
Er schleift die Messer und die Scheer.
Messer und Scheer,
Messer und Scheer.
Bsch, bsch, bsch!

2. „Junge, geh das Dorf hinein,
Da wird etwas zu schleifen sein."
Messer und Scheer ꝛc.

1) Z. V. O. Schade, Deutsche Handwerkslieder (Leipzig 1865); Erlach, Die Volkslieder der Deutschen I, S. 462—511; Erk-Böhme III, Nr. 1628 bis 1640.

2) Die Schleiferlieder bei Schade, 232 ff. Erk II, Nr. 87—90. Böhme III, Nr. 1640; das Keßlerlied bei Schade, S. 244; Schornsteinfegerlied bei Böhme III, Nr. 1639. Wolfram, Nassauische Volksl., Nr. 372. Erlach II, S. 16. — Ein kabylisches Scheerenschleiferlied bei Swoboda, Musikgeschichte I, S. 127.

3. „Ich bin schon lange drin gewest
In dem alten Rattennest."
Messer und Scheer 2c.

4. „Junge, geh, hol Wasser her!
Daß wir schleifen Messer und Scheer."
Messer und Scheer 2c.

5. „Junge, geh, hol Branntewein!
Der erste Schluck soll deine sein."
Messer und Scheer 2c.

Nr. 52. (Kupferschmied und Keßler.)

Guten Tag, mein lieber Kupferschmied,
Tru ru di rallerallera!
„Schön Dank, mein lieber Keßler!"
Und wenn du willst mein Schwager sein,
Tru ru di rallerallera!
So heirat' meine Schwester.

In den Werkstätten des stehenden Handwerks wird man bei uns den Arbeitsgesang im strengen Sinne dieses Buches wohl kaum zu finden hoffen dürfen. Gesungen wird dort gewiß; aber es sind gewöhnlich Volkslieder allgemeinen Inhalts, die gerade sich dem Rhythmus einer bestimmten Arbeit anpassen lassen, oder solche, die bloß zur Unterhaltung dienen.[1])

1) Meine Erkundigungen nach speziellen Texten, die zu bestimmten Verrichtungen gesungen werden, haben kein weiteres Ergebnis geliefert, als die Mitteilung, daß die Schlosser beim Feilen ein Lied anzustimmen pflegten, dessen erste Strophe so lautet:

In jener Mühle ist bekannt
Da hauste Kilian,
Der Teufelsmüller nur genannt,
Das war, das war ein böser Mann:
Er mordete zum Zeitvertreib
Zuletzt sogar sein eignes Weib.

Der Text findet sich, soweit ich sehe, in keiner unserer sonst so weitherzigen Volksliedersammlungen, verdient es wohl auch nicht.

Bemerkt zu werden verdient jedenfalls, daß die wenigen in diesem Abschnitt aus Deutschland aufgeführten Beispiele von Handwerksliedern, die etwa als specifische Arbeitstaktlieder angesehen werden können, solchen Gewerben angehören, deren Tätigkeit sich öffentlich vollzieht. Auch die Dorfschmiede kann heute ja noch, wie schon zur Zeit des Hesiod, als eine Art öffentlichen Ortes bezeichnet werden. Auf die Rammlieder der Zimmerleute, die wir noch kennen lernen werden, trifft das Gleiche zu. Dagegen scheinen bei den Czechen auch in den Werkstätten eigentliche Arbeitstaktlieder vorzukommen. Ich gebe folgende beiden Beispiele nach den Aufzeichnungen eines Tischlergesellen aus der Nähe von Königgrätz[1]):

Nr. 53. (Beim Hobeln.)

1. Proč bychom nebyli
truhláři veselí,
když máme prkýnka
hoblovaný.

1. Soll'n wir uns nicht freuen,
Wir vergnügten Tischler?
Haben doch die Bretter
Abgehobelt.

2. Z prkýnek postýlka,
na ní má milenka,
a ta mě vábila
k milováni.

2. Bretter werden Bettchen,
Auf dem Bett mein Liebchen,
Und sie ruft mich lockend
Zur Umarmung.

Nr. 54. (In der Schmiede.)

Kovář u své kovadliny
stojí pevně postaven;
pevné rany dává
svým kladivem.

Schmied steht da bei seinem Amboß,
Hat sich fest dort hingestellt;
Feste Hiebe gibt er
Mit dem Hammer.

Im allgemeinen aber scheint sich zu ergeben, daß in der Wirtschaftssphäre, der das voll entwickelte Handwerk angehört, der eigentliche Arbeitsgesang zur Einzelarbeit abstirbt. Mindestens suchen wir ihn da auch bei solchen Verrichtungen ver-

1) Vermittelt durch Herrn Dr. H. Duncker.

gebens, bei denen ihn primitive und kulturarme Völker uns zeigen. So teilt Dalman[1]) nicht weniger als acht Arbeitsgesänge mit, die beim Steinetragen und Mauern in Jerusalem gesungen werden. In der Mehrzahl der Fälle scheint es sich um Improvisationen zu handeln, in welchen der Meister von der Arbeiterschar verspottet oder um etwas angegangen wird. Ich gebe hier ein kurzes Beispiel in Übersetzung.

Nr. 55.

Der Meister kaufte ein Maultier;
Das Maultier ist starfarben;
Wenn es hungrig ist, frißt es seinen Bart,
Wenn es satt ist, verunreinigt es ihn.

Noch etwas anspruchsloser sind die kleinen Liedchen, welche die Zimmerleute der Suaheli beim Bootbau singen[2]) und von denen hier zwei Proben stehen mögen:

Nr. 56.

Mwambie mama, aombe	Sage der Mutter, sie solle beten,
nami niombe,	Auch ich will beten,
mwomba, yeye rabbana.	Und er, zu dem gebetet wird, ist unser Herr.

Nr. 57.

Pasua mbau, tuunde,	Spalte die Bretter, damit wir bauen können,
pasua mbau, tuunde	Spalte die Bretter, damit wir bauen können,
masermala, pasua mbau, tuunde.	Zimmerleute, spaltet die Bretter, damit wir bauen können.

1) Paläſtiniſcher Diwan, S. 59—63. Vgl. L. Bauer, Volksleben im Lande der Bibel, S. 38. 260. In Perſien ſcheint ſich nach einer Ausſage von R. Zabel in den „Lpz. N. Nachr." vom 1. X. 1908 der Geſang beim Bauen auf den Vorarbeiter zu beſchränken: „Der Maurer ſingt den lieben langen Tag, nie ſchweigt er; ſtändig erhält ſein Geſang die Handlanger in Bewegung, und je beſſer einer ſingt, um ſo beſſer arbeitet er."

2) Velten, Sitten und Gebräuche der Suaheli, S. 226.

Die Verschen unterscheiden sich höchstens durch die Bezugnahme auf die Eigenart der Arbeit von den einfachen Gesängen, die überall im Orient bei Erdarbeitern, Trägern und Landarbeitern gebräuchlich sind.

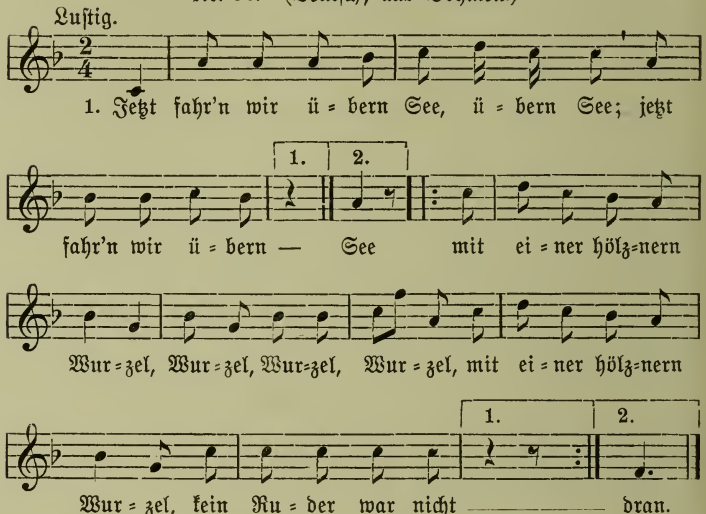
g) Beim Pflücken.

Haben wir im letzten Abschnitt gefunden, daß der Arbeitsgesang im berufsmäßig entwickelten Gewerbe kaum eine Stätte hat, so gilt dies auch von der berufsmäßigen Landwirtschaft unserer Kulturländer. Damit ist aber nicht gesagt, daß er überhaupt beim Feldbau fehle. Im Gegenteil werden wir im nächsten Kapitel finden, daß er bei den verschiedensten Arbeiten von der Ackerbestellung bis zur Ernte vorkommt. Freilich erscheint er hier nur im Zusammenhang mit bestimmten Formen der landwirtschaftlichen Technik und der Agrarverfassung; aber es dürfte doch geraten sein, alles, was uns an Arbeitsgesängen auf dem Gebiete des eigentlichen Ackerbaus bekannt ist, dort zusammen zu behandeln.

An dieser Stelle sollen nur wenige Lieder mitgeteilt werden, die sich an die Gewinnung gewisser Pflanzenteile knüpfen. In erster Linie steht hier der Hopfen. Bei der Ernte desselben werden bekanntlich die Ranken am Boden abgeschnitten, darauf mit den Stangen ausgehoben, umgelegt und abgestreift. Das Pflücken des Hopfens geschieht dann entweder sofort auf dem Felde oder zu Hause in der Scheuer oder auf dem Flur. In beiden Fällen ist große Eile notwendig. Man verwendet deshalb immer zahlreiche Arbeiter, meist Frauen und Kinder. Bei dieser Beschäftigung werden in den Gegenden, wo der Hopfenbau regelmäßig betrieben wird, Lieder gesungen, von denen manche zu den anmutigsten Schöpfungen der Arbeitspoesie gehören. Das erste der nach-

folgenden Beispiele[1]) gehört dem deutschen, das folgende dem lettischen[2]) und das letzte[3]) dem litauischen Sprachgebiete an.

Nr. 58. (Deutsch, aus Böhmen.)



2. |: Und als wir drüber war'n,
wieder war'n,
Und als wir drüber —:| war'n,
Da sangen alle Vöglein,
Vöglein, Vöglein, Vöglein,
Da sangen alle Vöglein,
Der helle Tag brach —:| an.

Und was sie in dem Kehraus fand,
Kehraus, Kehraus, Kehraus fand,
Und was sie in dem Kehraus fand,
Das teilt sie mit dem —:| Knecht.

3. |: Die Magd die kehrt das Haus
wieder aus,
Die Magd die kehrt das —:| Haus;

4. |: Die Frau erwischt den Strang
von der Wand,
Die Frau erwischt den —:| Strang,

1) Hruschka und Toischer, Deutsche Volkslieder aus Böhmen (Prag 1891), S. 257. Erk=Böhme III, Nr. 1737.

2) Ulmann a. a. O., Nr. 228; vgl. 229.

3) Nesselmann, Litt. Volkslieder, Nr. 403; vgl. auch Nr. 256. 265. 320.

Und schlug der armen Dienstmagd,
Dienstmagd, Dienstmagd, Dienstmagd,
Und schlug der armen Dienstmagd
Den Besen aus der — :| Hand.

5. |: Der Jäger rief ins Horn, wieder Horn,
Der Jäger rief ins — :| Horn;
Da blasen alle Jäger,
Jäger, Jäger, Jäger,
Da blasen alle Jäger,
Ein jeder in sein — :| Horn.

6. |: Das Liedlein das ist aus, wieder aus,
Das Liedlein das ist — :| aus
Und wer das Lied nicht singen kann,
Singen, singen, singen kann,
Und wer das Lied nicht singen kann,
Der zahl' ein halb Faß — :| Wein.[1])

Nr. 59. (Lettisch.)

Hinterm Berge sät' ich Gerste,
Daß der Hopfen es nicht merke;
Aber pfiffig ist der Hopfen,
Steigt auf einen Baum und lauert.

Nr. 60. (Litauisch.)

1. Und was sagte denn der Hopfen,
Kriechend aus der Erde?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wirst du mich nicht gut aufbinden,
Keim' ich auf der Erde.

2. Und was sagte denn der Hopfen,
Auf der Stange rankend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wenn du mich nicht zeitig abpflückst,
Werde ich verstäuben.

3. Und was sagte denn der Hopfen,
Auf dem Speicher liegend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wirst du mich nicht fleißig rühren,
Werde ich verschimmeln.

4. Und was sagte denn der Hopfen,
In dem Kessel kochend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wirst du mich nicht gut bedecken,
Werde ich verdampfen.

---

1) Ein Teil der Strophen dieses Liedes wird auch als Kinderlied beim Pfänderspiel gesungen. Vgl. Simrock, Volkslieder, S. 109, Kinderbuch, S. 213; Böhme, Kinderlied und Kinderspiel, S. 671.

5. Und was ſagte denn der Hopfen,
In dem Faſſe liegend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wenn du mich nicht feſt verſpundeſt,
Werde ich nicht ſchmackhaft.

6. Und was ſagte denn der Hopfen,
In dem Glaſe ſtehend?
Era ritamta,
Faladroti kumferta!
Wenn du mich nicht wirſt bezwingen,
Werde ich dich wälzen.

In Südfrankreich hört man bei der Olivenernte einen jener einfältigen und doch ſo luſtigen Geſänge, die oben (S. 86) als Zählgeſchichten bezeichnet wurden.[1]) Hier ſtehe die erſte und die letzte Strophe:

Nr. 61.

1. Ai rescountrat ma mio,
Diluns
Que s'en anavo vendre
De fum,
Luns fum, toou!
Retourno-te ma mio
Retourno-te que ploou. } bis.

10. Ai rescountrat ma mio
Un an,
Que s'en anavo vendre
De pan
An pan, mes pes, jour flour, menche penche, sato pato, vendres cendres, joous biou, mercres lebre, mars lard, luns fum toou!
Retourno-te ma mio
Retourno-te que ploou. } bis.

Daß in den bevorzugten Gegenden des Weinbaus bei der Leſe der Trauben geſungen wird, iſt bekannt. Reich an charakteriſtiſchen Winzerliedern iſt vor allem Frankreich.[2]) Es muß genügen, hier eine beſcheidene Probe aus der Champagne mitzuteilen:

1) Abgedruckt bei D. Arbaud, Chants pop. de la Provence I, 170.
2) Proben bei Scheffler a. a. O. I, S. 302 ff.

Nr. 62.

1. Vignon,[1]) vignon,
Vignon, vignette!
Qui te planta, il fut preudon[2])
Tu fus taillée à la serpette,[3])
Vignon, vignon,
Vignon, vignette!

2. Vignon, vignon,
Vignon, vignette!
Il m'est bien advis[4]) que j'allaitte,[5])
Quand tu coule en mon gorgeron.[6])
Vignon, vignon,
Vignon, vignette!

Vom Rheine liegt ein Volkslied der Winzerinnen vor, das eine unverkennbare Verwandtschaft zeigt mit den Gesängen, welche zur Flachsarbeit gehören.

Nr. 63.[7])

1. Die Trauben, die wir schneiden,
|: Und die sind dürre; :|
Wann woll'n wir Jungfer Liesche
Wohl zur Kirchen führe?
Hei! die Trauben die sind dürre.

2. Hie ist sich einer, der Adam heißt,
|: Und der ist wilde; :|
Er führt ein silbernes Kärstchen
In seinem Schilde.
Hei! der Schelme der ist wilde.

3. Er ist so wilde nicht,
|: Er wird auch wied'rum zahm. :|
Er nahm sich Jungfer Liesche
In seine Arme lang:
Hei! die Zeit fiel ihm nicht lang!

Dalman fand in der Gegend von Jerusalem eine eigene Gesangsweise, Imlālá, welche die Frauen in den Weingärten

---

1) vignon, vignette sind diminutiva zu vigne.
2) = prud'homme, Ehrenmann. 3) Winzermesser.
4) es will mich bedünken.
5) für je m' allaitte, ich sauge.
6) = gorge, Kehle.
7) Erk Böhme III, Nr. 1557. Das Lied ist 1819 von Hoffmann von Fallersleben in Kessenich bei Bonn aufgezeichnet worden. Str. 1, Zeile 2 ist in der Tat dürre, nicht türe zu lesen, wie Böhme glaubt. Die Trauben(stengel) sind dürr, und es ist darum Zeit, sie zu schneiden; auch für Jungfer L. ist es Zeit zu heiraten.

anwenden.[1]) „Die Silben lelē oder lelō werden an beliebigen Stellen in die Worte eines Liedchens eingeflochten; auch hängt man jarwēlelō als Refrain an die Zeilen an. Die melodisch klingende Singweise ist stets Gesang einer einzelnen Person, wenn auch die Imlala oft gleichzeitig von allen Gärten her im Wettstreit ertönt." Hier ein kleines Beispiel, in welchem der Traubendieb angeredet wird.

Nr. 64.

Tāʿ iṭlaʿ lā ṭalaʿt illa ḳatīli — jarwēlelō!
Umḥammal ʿala bṛāl uʿalḥamīri — jarwēlelō!
Bĕṛāl uḥamīri mā jeschīlnak — jarwēlelō!
Mā jeschīlnak ṛērᵉ brāl ilmesākīni — jarwelelō!

Auf, komm her! Du kommst nur herauf getötet — jarwelelo!
Und geladen auf Maultiere und Esel — jarwelelo!
Maultiere und Esel schaffen dich nicht weg — jarwelelo!
Es schaffen dich nur weg die Maulesel der Aussätzigen — jarwelelo!

Wie alt diese Weinbergsgesänge sind, zeigt ihre Erwähnung bei den Propheten des alten Testaments, wo sie zusammen mit den Liedern der Keltertreter genannt werden.[2]) Das Treten der geernteten Trauben in der Kelterkufe geschah im Altertum und geschieht noch heute stellenweise im Orient durch Männer, welche mit nackten Füßen die Weinbeeren zerstampfen. Daß die Kelterlieder bei den Griechen eine eigne Gattung (ἐπιλήνια μέλη) bildeten, wurde (S. 50) bereits erwähnt, und das Gleiche muß für das heutige Palästina, wie für das alte, angenommen werden, wenn auch der Herausgeber

1) Palästin. Diwan, Vorr. S. XX und Text S. 25 ff. Ähnlich wird auch in Italien von den in den Weinbergen arbeitenden Frauen fast beständig gesungen.

2) Jes. 16, 10. Jerem. 25, 30. 48, 33. Ähnlich war das Verfahren der Ölgewinnung bei den Römern: Magerstedt, die Obstbaumzucht der Römer, S. 263.

der vorliegenden Texte versichert, es gebe „keine ausschließlich für das Keltertreten bestimmten Lieder".[1]) Wie eine leicht ins Ohr fallende Operetten-Melodie von jedem Schusterjungen auf der Straße nachgeträllert wird, so sind natürlich auch gelungene Keltertretergesänge und andere Arbeitslieder in den allgemeinen Gebrauch übergegangen, und es genügt für unsern Zweck völlig, wenn festgestellt ist, daß bestimmte Lieder tatsächlich an der Kelter gesungen wurden. Überdies verrät die folgende Probe ihren Ursprung schon durch Inhalt und Form.

Nr. 65.

Ḥāndandelli ḥāndandōl
hāḏa ʿöneb hāḏa tīn,
hāḏa akl il-ʿaṣāfīr.

Ḥadandelli hadandol!
Das sind Trauben, das sind Feigen,
Das ist Futter für die Vögel.

In China wird beim Pflücken des Tees gesungen. „Die Teepflanzungen sind meist an steilen Hängen angelegt. Das Pflücken ist deshalb für die Frauen und Mädchen recht beschwerlich. Um sie bei der Arbeit zu ermuntern, spielt in der Provinz Tsche-Kiang einer der Hausväter auf der Bambusflöte eine Melodie, und die Arbeiterinnen singen dazu bekannte Lieder wie das alte: ‘Nach dem Westberg steigend pflücken wir die heilgen Blätter’ u. s. w. Im Westen wohnt Buddha im heilgen Lhassa; dort wachsen auch die heilgen Blätter, welche Unsterblichkeit verleihen. Der Gesang vergleicht die langwierige Arbeit des Pflückens mit einer Wallfahrt nach dem Westen. Dabei vergessen die Arbeitenden das Mühselige ihrer Beschäftigung. Immer rascher schreitet

1) Dalman a. a. O., S. 28.

diese voran; denn jede Frau möchte bei Beendigung des Gesanges einen bestimmten Teil der Arbeit geleistet haben und nicht hinter der andern zurückbleiben.[1]) Ein nicht weniger als dreißig Strophen langer „Gesang der Teepflückerinnen" liegt in englischer Übersetzung vor.[2]) Derselbe beschäftigt sich allerdings vorzugsweise mit dem Pflücken der Teeblätter, gedenkt aber auch der sich daran anschließenden Arbeiten des Röstens und Rollens, die ebenfalls meist von Frauen verrichtet werden. Es mag genügen, wenn hier die ersten Strophen mitgeteilt werden.

Nr. 66.

1. Unser Haus liegt inmitten von zehntausend Hügeln,
Wo nord- und südwärts vom Dorf der Tee in Fülle wächst.
Von Chinse nach Kuhyii unablässig gehetzt,
Muß ich jeden Morgen früh aufstehn, meine Teearbeit zu tun.

2. Mich ankleidend, wenn kaum der Tag dämmert, das Haar nur halb geordnet,
Nehm' ich meinen Korb und trete hinaus in den dicken Nebel.
Kleine Mädchen und ehrbare Frauen gehn Hand in Hand den Weg entlang
Und fragen mich: „Welchen Abhang des Sunglo klimmst du heute empor?"

3. Trüb ist der Himmel und düstres Zwielicht deckt der Berge Spitzen;
Die betauten Blätter und dunklen Knospen sind nicht leicht zu pflücken.
Wir wissen nicht, für wen — seinen Durst zu stillen —
Wir uns plagen und arbeiten und täglich, je zu zweien, gehen müssen.

4. Paarweise gesellt, uns wechselseitig helfend, ergreifen wir die Teezweige
Und treiben mit leisen Worten einander an: „Zaudre nicht,
Auf daß nicht an der Zweigspitze die Knospe noch zu alt wird
Und nicht mit dem Morgen der rieselnde weiche Regen kommt!"

1) Mitteilung des stud. iur. Nyok-Ching Tsur aus Ningpo, z. Z. in Leipzig.

2) Houghton, Women of the Orient, p. 355—359, der sich wieder auf „Middle Kingdom" from Chinese Repository, Vol. VIII, p. 196 beruft.

5. Wir haben jetzt genug gepflückt; hoch am Zweig sind nur noch spärlich Blätter;
Wir haben unsre Körbe bis zum Rand gefüllt und reden vom Heimgehn.
Lachend ziehn wir dahin, da geht gerade am Teich
Ein Paar heil'ger Wildenten auf und fliegt nach verschiedener Richtung davon u. s. w.

Das Lied bietet in seinem weiteren Verlauf noch einige hübsche Scenen aus dem Leben der Pflückerin, in denen ihr die Witterung arg mitspielt; in die Äußerungen weiblicher Eitelkeit mischt sich mehrfach die Sorge, den besten Tee auf den Markt zu bringen; dann folgen wieder Klagen über das mühselige Leben, das schlechte Wetter, die zerzausten Haare — kurz echte Mädchenpoesie. Der Schiking, der ja manche volkstümliche Stücke enthält, hat uns aus dem 12. vorchristlichen Jahrhundert ein Lied der Wegerichpflückerinnen aufbewahrt, das hier noch zugleich mit der Übersetzung von Victor von Strauß folgen mag.[1])

Nr. 67.

1. Thšài thsài fêu-i, pok-yên, thsài tšī; thsài thsài fêu-i, pok-yên, yeù tšī.	1. Pflücket, pflücket Wegerich; Eija zu und pflücket ihn! Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, ihr rücket ihn.
2. Thsài thsài fêu-i, pok-yên, tot tšī; thsài thsài fêu-i, pok-yên, tuot tšī.	2. Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, ergreifet ihn! Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, entstreifet ihn!
3. Thsài thsài fêu-i, pok-yên, kiet tšī; thsài thsài fêu-i, pok-yên, hiet tši.	3. Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, nun packt ihn ein! Pflücket, pflücket Wegerich, Eija zu, nun sackt ihn ein!

1) Den chinesischen Text verdanke ich der Freundlichkeit meines Kollegen A. Conrady; die Übersetzung findet sich bei Strauß, Schi-king, S. 73.

Alle diese Lieder knüpfen an die Verrichtung des Pflückens an, wo es sich darum handelt, Blätter, Blüten oder Früchte einzeln mit den Fingern von der Pflanze zu entfernen und einzusammeln. Gewiß ist an sich diese Technik rhythmischer Gestaltung nicht unzugänglich, wenn es auch bei den ständig wechselnden Umständen, unter denen die Gewinnung jener Pflanzenteile erfolgt, ausgeschlossen scheint, daß in den hier genannten Fällen ohne Unterbrechung taktmäßig gearbeitet werde.

h) Arbeit an Menschen.

Der Gegenstand dieser Untersuchung bietet dem Forscher so viel des Unbegreiflichen und Wunderbaren, daß man den Tatsachen oft nur mit Widerstreben folgt. Das gilt insbesondere von der folgenden Gruppe von Gesängen, in der ich verschiedene Verrichtungen zusammenstelle, die an Menschen vollzogen werden, ohne freilich, mangels eigener Beobachtung, imstande zu sein, den Zusammenhang zwischen gesungenem Worte und Körperbewegung irgendwie zu veranschaulichen.

An erster Stelle erwähne ich das Tätowieren, das überall auf den Inseln der Südsee mit Gesang begleitet zu werden scheint. Beispiele solcher Gesänge liegen allerdings bloß aus Samoa[1]) und Neuseeland[2]) vor. Die Maori haben ein besonderes Lied beim Tätowieren eines Mannes und ein eben solches beim Tätowieren eines Mädchens. Das erstere lautet in Übersetzung:

---

1) Ztschr. f. Ethnologie XXVIII (1896), S. 562f. der Verhandlungen.

2) Reise der Fregatte Novara, III. Abt. Ethnographie, S. 50f., auch abgedruckt bei R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, S. 129f. und Ploß, Das Weib (4. Aufl.) I, S. 97f.

Nr. 68.

Wir sitzen da beisammen
Und schmausen zusammen;
Wir blicken an die Zeichen
Auf den Augen, auf der Nase
Tutctawa's,
Die sich schlängeln hin und her,
Gleich den Füßen der Eidechse.
Stich ihn mit dem Meißel
Mataora's!
Sei nicht so sehnsüchtig,
Daß die Frauen dich schauen,
Daß sie pflücken möchten
Das junge Laub der Warawara.
Ich bin der Meister
Eurer herrlichen Zeichen!
Den Mann, der dich gut bezahlt,
Tätowier' recht zierlich;
Den Mann, der dich nicht bezahlt,
Diesen zeichne nicht schön!
Laß' ertönen das Brummen!
Steh' auf, Tangaroa!
Heb' dich, Tangaroa!

Das Tätowier-Instrument ist ein Stab mit einem Ast-Endchen, in welchem ein zugespitzter Knochensplitter befestigt ist. Der auf den letzteren aufgestrichene Farbstoff wird durch Schläge, die mit einem hölzernen Hammer auf den Stab geführt werden, in die Haut hineingetrieben. Ob die Schläge in taktmäßiger Weise erfolgen, läßt sich natürlich ohne eigene Beobachtung nicht sagen. Unmöglich ist es nicht.

Bei den Urbewohnern Australiens werden den heiratsfähigen Mädchen mit einem Feuerstein narbengebende Risse in den Rücken geschnitten. Ein altes Weib nimmt den Kopf der zu Verschönernden zwischen die Kniee, und ein alter Mann setzt die zwei Reihen der querlaufenden parallelen Schnitte, wozu er oft eine Stunde braucht, unter dem beständigen Jammergeheul der schwarzen jungen Dame und dem eintönigen lauten Recitieren der Beschwörungsformel:

Nr. 69.

Karro, karro wimmari — Schmerz, Schmerz, schweige!
Karro, karro kauwemuka — Gehe weg!
Karro, karro makitija — Schmerz, Schmerz, halte still![1])
Makitija muljerija!

1) J. Lauterer, Australien und Tasmanien (Freiburg i. B. 1900), S. 288. 290.

Bei den Suaheli gibt es eigne Haarflechterinnen. Wenn eine Frau sich die Haare flechten läßt, werden Liedchen gesungen wie das folgende:

Nr. 70.

Kwetu imekuja khaṭṭi,	Es ist ein Brief an uns gelangt,
yatoka bendari Nuri;	Der von der Stadt Nuri kommt;
bwana Salehe na Ḥamadi	Der Herr Salehe und der Hamadi
wamezidi kwa uzuri.	Sind äußerst prächtige Männer.

Die bekannt gewordenen Texte[1]) bekunden, daß man bei der wohl etwas langwierigen Beschäftigung seine Gedanken den Männern zuwendet, denen man durch den erneuerten Haarschmuck gefallen möchte.

Weitere Nachrichten besagen, daß die Papuas besondere Gesänge bei der Beschneidung[2]) und die Danâkil ein eigenes Lied für die durch kundige Frauen verrichtete Infibulation[3]) besitzen. Es muß freilich dahingestellt bleiben, welchen Charakter diese Gesänge tragen. Wir wissen zu wenig von den Vorgängen, denen sie entsprechen, und den dabei stattfindenden Cermonien. Aber wie viele kennen heute bei uns noch die wahre Natur der Wiegenlieder[4]), die sich so eng an die Schaukelbewegung der Wiege anschmiegen, welche die Mutter mit dem Fuße tritt oder mit der Hand bewegt! Sicher aber liegt die Neigung, jede länger dauernde Tätigkeit rhythmisch

1) Bei Velten, Sitten und Gebräuche der Suaheli, S. 210f. Bei den Bulgaren singen die Mädchen, wenn sie vor der Hochzeit der Braut die Haare flechten: Krauß, Brauch und Sitte der Südslaven, S. 441.

2) Hagen a. a. O., S. 14. — Vgl. Paulitschke II, S. 212. — Ähnliche Lieder bei der Beschneidung auch in Palästina: Dalman a. a. O., S. 172. Musil III, S. 223. Vielleicht auch in Ägypten: Schäfer a. a. O., Nr. 40f.

3) Paulitschke a. a. O., S. 175.

4) Beispiele bei Erk-Böhme, D. Liederhort III, S. 579ff.

zu gestalten, jede Verrichtung mit Gesang zu begleiten, so sehr in der Natur primitiver Völker, daß man sich ihren Bereich nicht leicht zu groß vorstellen kann. Überdies wohnt manchen der erwähnten Vorgänge ein religiöser Zug inne; das Lied wird leicht zum Zauberspruch oder Wundsegen.

i) Arbeit an und mit Tieren.

Alle echten Arbeitsgesänge sind in ihrem Rhythmus durch die Arbeit bestimmt, können aber durch das Tempo, in dem sie gesungen werden, auf den Gang der Arbeit zurückwirken. Wie diese Einwirkung psychisch und physisch sich vollzieht, mag dahingestellt bleiben; sicher ist, daß sie stattfindet, und erfahrungsgemäß beschränkt sie sich gar nicht einmal auf den Menschen, sondern dehnt sich auch auf Tiere aus. Wie das Tempo der Musik oder des Gesangs einer marschierenden Truppe sich mitteilt, so lernen auch die Cavallerie- und Circuspferde nach demselben ihre Gangart richten.

In letzter Zeit hat man sogar Untersuchungen angestellt über den Einfluß, welchen die Musik auf die verschiedenen Tierarten eines zoologischen Gartens ausübt. Die meisten Völker, welche der Tierzucht größere Aufmerksamkeit widmen, zweifeln an einem solchen Einflusse nicht. Die mongolischen Nomadenstämme glauben, Kamele, die ihre Jungen nicht säugen wollen, durch Geigenspiel zu ihrer mütterlichen Pflicht zurückführen zu können,[1]) und aus den verschiedensten Ländern liegt eine so große Zahl den Arbeitsliedern ähnlicher Gesänge vor, die bei Verrichtungen an und mit Tieren gesungen werden, daß eine Zusammenstellung dieses Materials unabweisbar wird,

1) Pallas, Sammlungen histor. Nachrichten über die mongolischen Völkerschaften I, S. 265.

mag auch die Einfügung der Einzeltatsachen in den Zusammenhang dieses Buches nicht immer leicht sein.

Am ersten wird dies noch geschehen können bei Arbeiten, die der Mensch an den ihm vertrauten Haustieren verrichtet und die an und für sich einen rhythmischen Verlauf haben. Dahin gehört das Melken und das Scheren der Tiere.

Melklieder liegen aus dem lettischen und estnischen Sprachgebiet, aus der Schweiz, aus Steiermark und aus Palästina vor. Nach Dalman sind die Beduinen der Ansicht, daß Kamele der Besänftigung durch Gesang beim Melken bedürfen; Kühe halten wenigstens besser still, wenn gesungen wird, während bei Schafen das Singen überflüssig ist. Die von ihm mitgeteilten sechs Liedertexte[1]) beziehen sich nur auf das Melken der Kühe. Sie preisen die Eigenschaften des Tieres, suchen den bösen Blick von ihm abzuwehren, versprechen ihm gutes Futter. Bei den Esten und Letten soll der Gesang Tiere, welche die Milch zurückhalten, bewegen, sie herzugeben.[2]) Die Auswahl von Proben ist schwer; doch mögen die folgenden Beispiele zur Gewinnung einer Vorstellung genügen.

---

1) Dalman a. a. O., S. 50ff.

2) Vgl. Wiedemann, Aus dem inneren und äußeren Leben der Ehsten (St. Petersburg 1876), S. 408. Auch aus Deutschland liegt die Erfahrung vor, daß Kühe, die an das Singen beim Melken gewöhnt sind, die Milch verhalten, wenn der Gesang unterbleibt. — Von den Herero berichtet Margarethe von Eckenbrecher, Was Afrika mir gab und nahm (Berlin 1908), S. 77: „Wenn bei Sonnenuntergang die Rinder zur Werft zurückkehren, werden sie mit Gesang und Tanz empfangen, um die Milch herbeizulocken. Der Gesang besteht aus einem monotonen Liede, in dem stets als Refrain das Wort Ozongombe, d. h. Rind, wiederkehrt. Hierzu tanzen nur die Männer; die Weiber stehen im Halbkreis und klatschen in die Hände."

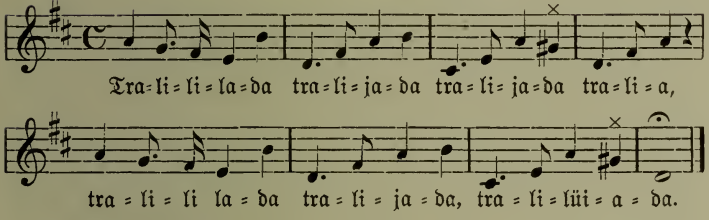
Nr. 71. (Palästina.)

Ḥaijalla bṣubḥijje — Glückauf der Bläſſe,
ḥallābt errub'ijje! — Die ein Viertelmaß Milch gibt!
lā tiz'ali lā tiz'ali — Sei nicht böſe, ſei nicht böſe,
weddār minnik temteli. — Und das Haus werde von dir (mit Milch) gefüllt!

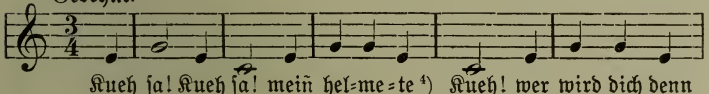
Nr. 72. (Lettiſch.) [1])

Kühlein, du mein buntgeſcheckтes,
Wonach brüllteſt du am Abend?
Sehnteſt du nach goldnem Stall dich
Oder nach der Silberkrippe?
„Nicht nach goldnem Stalle brüllt' ich,
Auch nicht nach der Silberkrippe;
Aber faul iſt meine Wirtin,
Wollt' nicht kommen, mich zu melken."

Nr. 73. (Appenzeller Chüedreckler.) [2])



Nr. 74. (Aus dem obern Kainachthal in Steiermark.) [3])

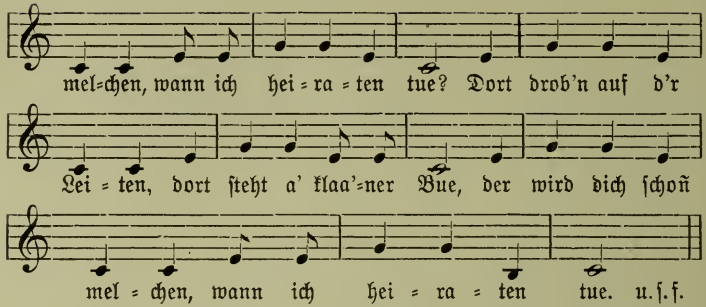


1) Ulmann a. a. O., Nr. 211.

2) Aus Alfred Tobler, Das Volkslied im Appenzellerlande (Schriften der Schweiz. Geſ. f. Volkskunde 3), S. 92. Dort noch 4 weitere Beiſpiele.

3) Aus der Ztſchr. des Vereins für Volkskunde VI (1896), S. 325. Vgl. auch Jahrb. d. Ver. f. niederd. Sprachforſchung, Jhg. 1878, S. 87.

4) Weißköpfig.



Die ursprünglichste Form weist ohne Zweifel der Jodler aus Appenzell Innerrhoden auf. Die übrigen Liedchen sind von rührender Innigkeit, und wenn von dem letzten gesagt wird, es diene zur Beruhigung der Kuh, so mögen wir das ebenso gerne glauben, wie wir der Melkerin zutrauen, den Rhythmus ihrer Arbeit (oben S. 28) und den Rhythmus ihres Gesanges in Übereinstimmung zu halten.

Daß auch beim Scheren der Haare oder Wolle die Bewegungen der Hand in bestimmtem Takte verlaufen, läßt sich leicht an dem Arbeitsgeräusch, dem Klappern der Schere, abnehmen. Den Liedchen, die dabei in Palästina gesungen werden, schreibt man dort aber zugleich auch den Einfluß zu, „die Tiere gefügig zu erhalten". Besonders gilt dies von den Kamelen, „welche die Prozedur des Scherens nicht lieben". Dalman teilt fünf Texte solcher Liedchen mit, von denen zwei bei Schafen, drei bei Kamelen angewendet werden.[1]) Für uns genügt von jeder Art ein Beispiel.

Nr. 75. (Beim Kamelscheren.)
Jā rabb sellimhin mnettehdīdi
wo'ṯal gauājimhin mnilḥadīdi.

O Herr, beschütze sie (die Kamele) vor Übermüdung
Und mache ihre Glieder wie von Eisen.

1) Palästin. Diwan, S. 41 und 139 f.

Nr. 76. (Beim Schafscheren)

Ḡizzi jā ʿabēsa ḡizzi
ṣūfitsch ḥarīr unāʿim eggizi.

Laß dich scheren, o kleine Schwarzköpfige, laß dich scheren!
Deine Wolle ist Seide und weich das Vließ.

Überhaupt trauen die Völker, denen das Kamel das wichtigste Nutztier ist, dem Gesange einen unbegrenzten Einfluß auf dieses schwer zu behandelnde Geschöpf zu. Nicht bloß beim Melken und Scheren, sondern bei allen Verrichtungen, die regelmäßig an oder mit ihm vorgenommen werden, singt man eigne Weisen: beim Beladen, beim Tränken, beim Reiten und wenn das Tier unter einer Last geht. Und es liegen in der Tat unverächtliche Zeugnisse dafür vor, daß das Tier, je nachdem sein Treiber das Marschlied in langsamem oder beschleunigtem Tempo singt, seine Gangart einrichtet. Die Araber sind von dem Alter dieser Gesänge und von deren Wichtigkeit für die Ausbildung ihrer Poesie überzeugt.[1]) Auch

1) Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens etc. par Alexandre Chirstranowitsch, Cologne 1863, p. 12: Les récits légendaires du peuple arabe disent que les premiers chants furent ceux du chamelier excitant la marche des chameaux. Ces chants, tous modélés á peu près sur le même rythme, transmis d'époque en époque, ont une origine commune qui remonte jusqu'à Modhar, l'un des pères des tribus arabes. Voici ce que dit la légende: Modhar, fils de Nizar, fils de Mâdd, fils d' Aduan, avait une voix d'un timbre mélodieux et d'une douceur incomparable. Un jour, étant en voyage, il tomba du haut de sa monture et se cassa le bras. La douleur lui arrache des cris et des plaintes: „ya! yadah! ya! yadah!" répétait-il en gémissant, c'est à-dire: „ah! mon bras! ah! mon bras!" Il y avait dans l'intonation de sa voix, dans la modulation de sa plainte comme un charme qui agit sur les chameaux et rendit leur course plus rapide et leur mouvement plus doux. Dès ce jour, les chameliers adoptèrent les modulations de la plainte de Modhar pour exciter leurs chameaux.

die Somali wissen, daß die von ihnen beim Beladen und Tränken der Kamele gesungenen Lieder uralt sind.[1]) Die vorliegenden Texte stammen mit einer Ausnahme[2]) von den Beduinen Palästinas.[3])

Beim Beladen der Kamele sind zwei Männer nötig. Denn die Last muß gleichmäßig auf beide Seiten des Tieres verteilt werden. Zuerst wird eine Hälfte derselben hochgehoben und so lange von einem der Auflader in der Schwebe gehalten, bis ihr Gegengewicht auf der andern Seite in die richtige Lage gebracht und festgeschnürt ist. Von den drei bei Dalman vorliegenden Lieder-Beispielen gebe ich hier das längste wieder.

Nr. 77.

Il'ilbil dannūha laschschēl
winhaḍ jā galīl ilḥēl
jā bnaija jalli filbēt
schūfīni inkanni ḏellēt
ʿēn ʿajūnik lā-ntechēt
laṭareḥlik ahl ilbēt.

Leur cri répété dans cette sorte de chant: hadia! hadia! rappelle, dit-on, les cris de Modhar blessé: „ya! yadah! ya! yadah!“ — Le chant des chameliers s'appelle en arabe Houdâ, le chamelier qui excite le chameau se nomme Hâdi. Il y en a de célèbres, et dans le Kitab-el-Aghani on cite, comme l'un des plus fameux, celui du Calife Al-Mansour. — Du chant du chamelier modifié naquit le chant funèbre appelé Nouh (lamentation). Pendant longtemps, les peuples de la Mecque et des contrées voisines ne connurent guère que ces deux espèces de chants. Vgl. auch Jacob, Altarabisches Beduinenleben (2. A.), S. 182. 204. M. Hartmann, Metrum und Rhythmus. Die Entstehung der arabischen Versmaße (Gießen 1896), S. 13ff. Cruri, Sea Nile, the desert and Nigritia, p. 330.

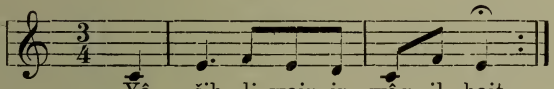
1) Paulitschke a. a. O. II, S. 288. Graf Wickenburg, Wanderungen in Ostafrika (Wien 1899), S. 119.

2) Bei Talvj a. a. O., S. 53. 3) Dalman a. a. O., S. 135ff.

Die Kamele — sie brachten sie zum Transport:
So erhebe dich, du Kraftloser!
O Mädchen, o du im Hause,
Sieh mich, ob ich gering bin!
Um dieser Augen willen, wenn ich Mut faßte,
Will ich dir wegwerfen die Leute im Haus.[1])

Den Treibgesang (hadu, ḥida oder ḥuda) stimmt der Kamel-Reiter oder -Treiber auf der Reise an, um alle Tiere zu einer bestimmten Gangart zu bringen. Dies ist schon deshalb nötig, weil die Lastkamele durch Seile, die von Tier zu Tier gehen, etwa zu je fünfen oder sieben zusammengebunden werden. „Jede solche Reihe von Kamelen hat ihren Führer oder Treiber, der oft nebenher geht, aber auch gelegentlich auf dem ersten der Kamele reitet." Der Gesang desselben hat eine schwermütige, eigentümlich langgezogene Singweise, die sich nach Littmann[2]) in Noten etwa so ausnimmt:

Nr. 78.



Beispiele liegen in ziemlicher Zahl vor; die meisten bestehen nur aus zwei Zeilen mit je vier Hebungen. Der Inhalt

1) Nach Dalman soll das heißen: wenn sie ihn erwählte, wäre er stark genug, gegen ihre Familie aufzutreten. Auch in den beiden andern Liedchen, deren jedes nur zwei Zeilen hat, spielt das Ewigweibliche seine Rolle.

2) Dalman a. a. O., S. 136ff. und Vorrede, S. XVIII. und Littmann a. a. O., S. 93 und 156 f. Letzterer bemerkt: „Metrum und Melodie sind dem Gange des Kamels angepaßt. Die Wechselwirkung zwischen Schritt und Lied, wie einerseits der Reiter sein Lied dem Schritte des Tieres anpaßt und dieses anderseits nach dem Takte der Musik schreitet, habe ich vielfach beobachtet." Musil, Arabia Petraea, S. 267: „Vernimmt das Tier gewisse Melodien, so geht es von selbst in Trab über."

ist mannigfaltig; oft bezieht er sich auf die Tiere oder die Mühsal des Wegs, wie in den nachfolgenden Proben.

Nr. 79.

Jā bint lā tibki walā titwalwali
ḡemāl baijik bilgaṭār il'auwali.

O Mädchen, weine nicht und klage nicht,
Die Kamele deines Vaters sind in der ersten Reihe.

Nr. 80.

Labudd mā nuṭwīk jelba'īde
ṭaij ilḥarīr innā'im iḡḡedīde.

Notwendig werden wir dich aufwickeln, du, der weit ist[1]),
Wie man aufwickelt die feine Seide, die neue.

Nr. 81.

Jabu-lchalāchīl uḡōz ennaḥle
jā zāmil 'aijān fōg errahle.

O du mit den Beinringen und dem Paar Schellen,
O der du trägst den Matten über der Ladung.

Im letzten Falle ist das Kamel selbst angeredet, das an der Spitze geht und den Treiber zu tragen hat. Es trägt über dem Knie Ringe, die mit Schellen versehen sind, die bei jedem Schritt ertönen — ähnlich den Glöckchen der afrikanischen Karawanenträger.

Aber der Treibgesang beschränkt sich nicht auf das Kamel; er findet sich bei allen Haustieren, die in Herden zur Weide getrieben werden. Aus Livland wird mir berichtet: „Die estnischen Hütekinder trieben in meiner Jugend die Herde unter langgezogenen melodischen Rufen heim, anfangs langsam, je näher dem Gesinde, um so rascher wurden die Zurufe und der Gang der Tiere — Schweine, Schafe, Rinder —, der

1) Den weiten Weg.

zuletzt in Trab überging, den natürlich die den Schluß bildenden Hüter mitmachten." Es ist auch der Text eines estnischen Treibgesanges bekannt, der in Übersetzung lautet:

Nr. 82.

Geh nach Hause, Herdelein!
Geh nach Hause ungeheißen,
Ohne daß man eine Rute nimmt,
Ohne daß man einem Birkenwipfel die Zweige abstreift,
Ohne daß man von einem Fichtenast die Rinde abschält,
Ohne daß man eine Ellernspitze abschneidet —

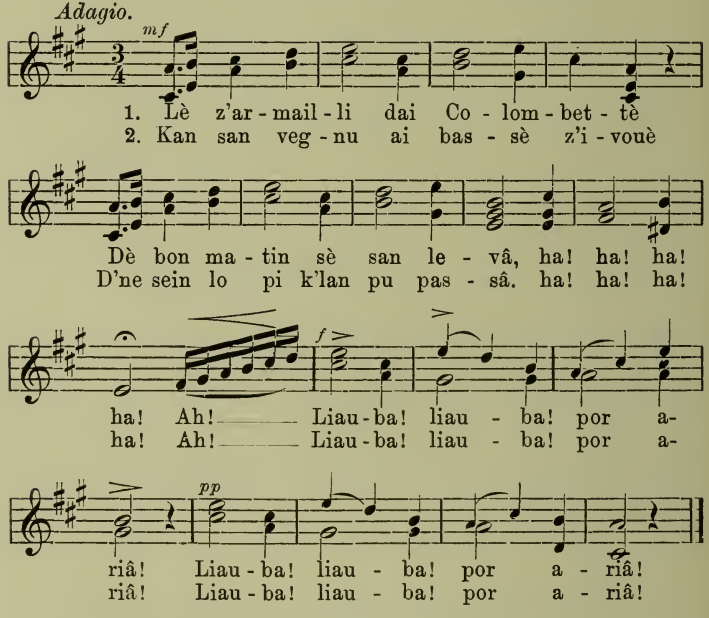
d. h. nur durch die Macht des Gesanges geleitet.[1]) Am bekanntesten aber unter diesen Gesängen ist der Kühreihen (franz. ranz des vaches), der sich in den schweizerischen Kantonen Appenzell, Bern, Luzern und Freiburg findet.[2]) Man hat ihn als Eintreibelied bezeichnet; richtiger wäre Lockgesang (in Appenzell: Löckler). „Der einfachste Kühreihen oder Lockruf ist das Aneinanderschleifen einer Reihe von chromatischen Tönen von oben nach unten in der Weise, daß der Bauer oder der Senne oder der Handbueb beim höchsten mit Bruststimme noch zu erreichenden Tone einsetzt und in sekundenweis sinkenden Kettentrillern das Vieh herbeiruft." Ich lasse nachstehend den Kühreihen in einer kürzeren welschen Fassung aus dem Greyerzerland und in einer längeren, noch

1) Freundliche Mitteilung des Herrn A. C. Winter in Libau, dem ich auch die Übersetzung des bei J. Hurt, Vanakannel, S. 230, Nr. 327 stehenden Gesanges verdanke.

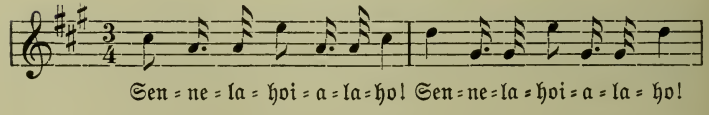
2) Vgl. J. R. Wyß, Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern mit Musik, Bern 1818. Alfr. Tobler, Kühreihen, Jodel und Jodellied in Appenzell, Zürich 1890 und desselben Das Volkslied im Appenzellerlande, 1903, S. 117 ff. L. Gauchat, Étude sur le Ranz des vaches fribourgeois (Wissenschaftl. Beilage zum Programm der Züricher Kantonsschule), 1899 nnd dazu H. Morf im Literaturblatt f. german. u. roman. Philologie, 1900, Nr. 2.

jetzt in Appenzell viel gesungenen deutschen Gestalt (Senne=lahojalaho!) folgen.[1]) In beiden wechseln die langgezogenen Ausrufe mit einem lebhafteren Kehrreim, der im Wesentlichen aus Kosenamen der angerufenen Kühe besteht. Der Ausruf Liauba kehrt in der Form Loba auch in vielen deutschen Kühreihen wieder.

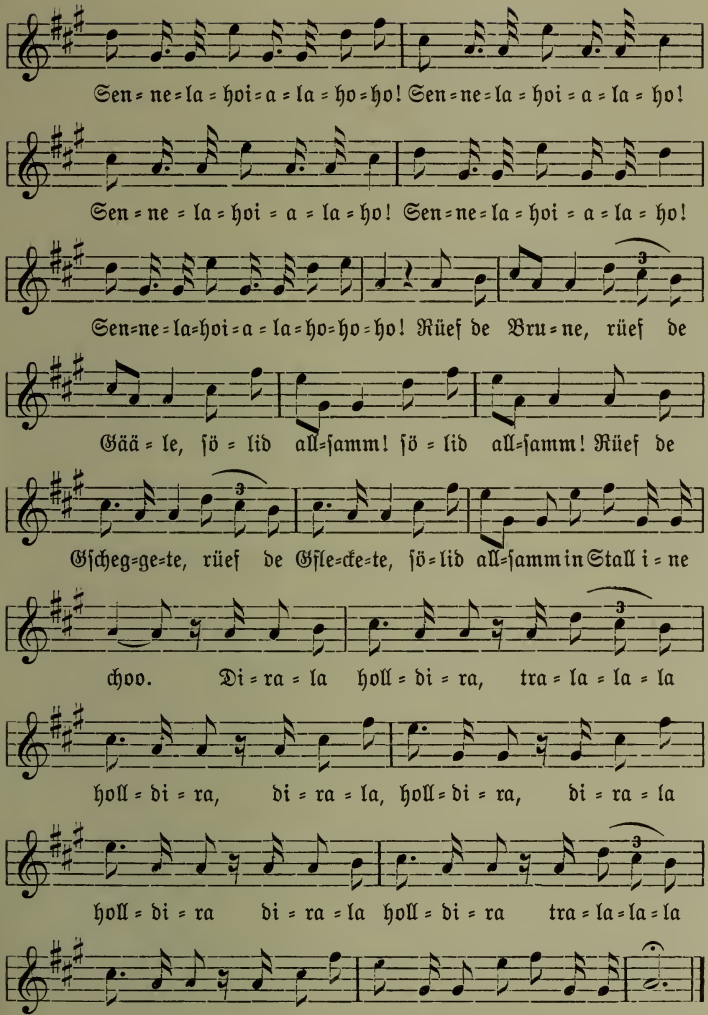
Nr. 83. (Ranz des vaches de la Gruyère.)



Nr. 84. (Appenzeller Senne=lahojalaho.)

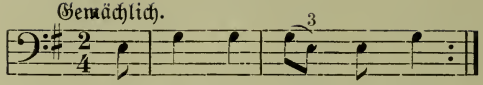


1) Die erste entnehme ich einer Ansichts=Postkarte der Chokoladenfirma Suchard, die zweite Toblers „Volkslied im A.", S. 121.



Viel einfacher ſind die Liedchen, welche in verſchiedenen Gegenden Paläſtinas geſungen werden, wenn man die Schafe zur Tränke treibt:

Nr. 85.



Übersetzung:

Streitsüchtige, wo gehst du trinken?
„Bei Trinkplätzen, in denen kein Schlamm.“ [1])

Diese Herdengesänge finden ein merkwürdiges Gegenstück bei den alten Ägyptern. Bei ihnen sang der Hirte seinen Schafen, wenn er sie nach Landesbrauch hinter dem Sämann her über die noch nassen Felder trieb, damit sie den Samen mit ihren Füßen in den Schlamm träten.[2]) Eines der Liedchen ist uns erhalten und lautet:

Nr. 86.

Euer Hirt ist im Wasser bei den Fischen;
Er spricht mit dem Wels, er begrüßt sich mit dem Hecht.
Westen! euer Hirt ist ein Hirt vom Westen.

Der Hirte scheint sich selbst zu verspotten, so im Wasser waten zu müssen, wo ihm die Fische guten Tag sagen. Ein anderes altägyptisches Liedchen, das in mehreren Fassungen auf uns gekommen ist, sang der Treiber den Ochsen vor, wenn er sie auf der Tenne in die Runde trieb, damit sie das Getreide mit ihren Füßen oder dem Schlitten dreschen sollten.

1) Dieses und 7 andere bei Dalman a. a. O., S. 45 ff. 354. Littmann, S. 149 f.

2) Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, S. 515 f. Dort auch die Dreschliedchen.

Nr. 87.

Dreſcht für euch, dreſcht für euch!
Ihr Ochſen dreſcht für euch!
Dreſcht für euch das Stroh zum Futter
Und das Korn für eure Herren!
Gönnt euch keine Ruhe!
Es iſt ja heute kühl.

Dieſe Sitte, zu ſingen, ſcheint noch heute überall zu herrſchen, wo Ochſen beim Dreſchen gebraucht werden.[1]) In Paläſtina ſteht ein Knabe auf dem Dreſchſchlitten (maurag̅) und treibt die davorgeſpannten Tiere an. „In der Regel ſingen zwei Knaben: der eine ſtimmt an, der andere, ſein Nachbar auf dem nächſten Dreſchplatz, wiederholt Zeile um Zeile.“ Dalman teilt fünf ſolcher Geſänge mit, die beim Dreſchen mit Ochſen und einen, der beim Austreten der Durra durch Büffel geſungen wird.[2]) Die erſteren ſind meiſt größeren Umfangs und erinnern zum Teil in ihrem Aufbau an die Zählgeſchichten unſerer Spinnſtuben (oben S. 86 ff). Es dürfte genügen, wenn hier ein Stück in Überſetzung[3]) mitgeteilt wird.

Nr. 88.

Dēr ʿAkki, Dēr ʿAkki!
Ich reiſe nach Mekka.

---

1) Auch in Madeira wird den Ochſen geſungen, wenn ſie zum Austreten der Körner über die Dreſchtenne getrieben werden. Der Geſang iſt weithin vernehmbar und hat etwas ungemein Feierliches. (Mündl. Mitteilung von Ph. Mittermaier).

2) Paläſt. Diwan, S. 14—20. Vgl. Muſil, Arabia Petraea, S. 302.

3) Im Grundtext lauten die vier erſten Zeilen:

Dēr ʿakki jā dēr ʿakki
ana msāfir ʿamakki
chabbūli mā chabbūli
chabbūli schaḳfet kaʿki.

Dēr ʿAkki ſoll ein Ortsname ſein.

Sie verſteckten mir, was ſie mir verſteckten;
Sie verſteckten mir ein Stück Kringel,
Und der Kringel iſt drinnen im Vorratsraum,
Und der Vorratsraum hat keinen Schlüſſel,
Und der Schlüſſel iſt vom Schreiner[1]),
Und dem Schreiner fehlt die Axt,
Und die Axt iſt vom Schmied,
Und der Schmied braucht das Eiſen,
Und das Eiſen iſt von Uzid[2]),
Und Uzid braucht ein Ei,
Und das Ei iſt von der Henne,
Und die Henne braucht Weizen,
Und der Weizen iſt vom Dreſcher,
Und der Dreſcher braucht eine Braut,
Und die Braut iſt vom Bauern,
Und der Bauer braucht Rinder,
Und die Rinder brauchen Grünfutter,
Und das Grünfutter braucht Regen,
Und der Regen braucht Blitz und Donner —
— — — — — — — — — — — — —
Jejejejejeje oo!

Den Schluß bildet, wie bei den meiſten andern Stücken, eine derbe Beſchimpfung, die der Herausgeber unüberſetzt gelaſſen hat. Der langgezogene Ausruf am Ende kehrt überall wieder.

Ähnlich wie beim Dreſchen wird in Ägypten noch heute bei der Arbeit an der Sâ"je, dem großen, von Ochſen getriebenen Schöpfrad, den Tieren geſungen. Schäfer[3]) teilt dafür zwei Liedtexte mit, von denen wir einen hier folgen laſſen.

Nr. 89.

Ja sā"je, jammů ṭāra,
waradet ʿalēki-l-ʿadāra?

1) Es iſt an einen hölzernen Schlüſſel zu denken.
2) Wohl Name des Eiſenhändlers.
3) Lieder eines ägypt. Bauern, Nr. 97; vgl. Nr. 107.

Waradet ʿalēje ummū mandīl
wil-kaʿb zēi el-ḥijāre.
Wet-tōr "āl: Dauwarūni
amla li-sūd el-ʿijūnî
Win gat el-ʿagūz baṭṭalūni
taḥram ʿalēje-d-doāra.

Es handelt sich um eine Wechselrede zwischem dem Arbeiter an der Sâ"je und dieser selbst:

„Du, Sâ"je mit dem großen Rad,
Sind die Mädchen zu dir gekommen?"
„Zu mir gekommen ist eine mit einem Kopftuch,
Deren Ferse einer Gurke gleicht."
Und der Stier hat gesagt: „Treibt mich herum,
Daß ich Schwarzäugigen fülle.[1])
Wenn aber die Alte kommt, so laßt mich aufhören,
Dann ist mir das Drehen geradezu verboten."

Endlich wird den Tieren auch beim Pflügen gesungen, und zwar scheint es wieder in den meisten Ländern der Ochse zu sein, der sich des Vorzugs erfreut, mit rhythmisch verlaufenden Tönen zur Arbeit angetrieben zu werden. So in Palästina, in Tibet und in Estland.[2]) Allerdings berichtet der Herausgeber[3]) der palästinischen Volkslieder, es werde zwar beim Pflügen überall im Lande viel gesungen, aber nirgends wisse man von besonderen für die Pflugarbeit bestimmten Liedern. Es sei die ʿAtāba die mit Vorliebe dafür verwendete Liedform. Nach seinen sonstigen Angaben[4]) ist aber diese der Improvisation reichen Spielraum gewährende Liedform besonders für den Gesang zur Arbeit gebräuchlich;

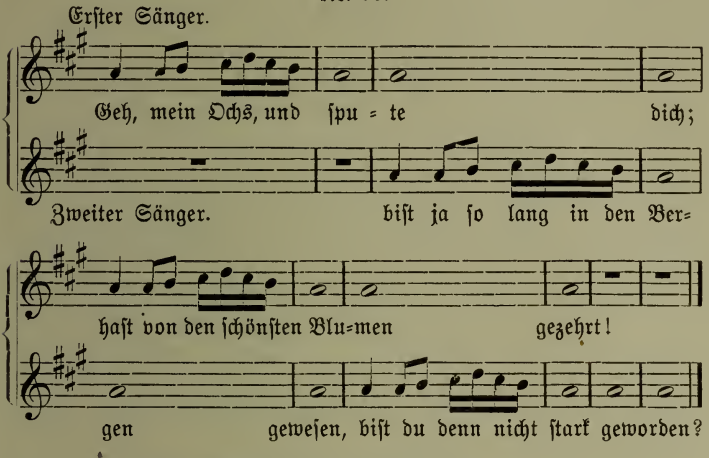
1) Nämlich die Rinne, aus der die Mädchen das Wasser schöpfen.
2) Ein französisches „Lied des Ochsenpflügers" in Übersetzung bei O. Kamp, Frankreichs Kinderwelt, S. 103, das mir in seiner Urform nicht zugänglich ist, gehört vielleicht auch noch hierher.
3) Dalman a. a. O., S. 3.
4) Vorrede, S. XV und Text, S. 64.

es wendet sie an „der Wanderer sowohl wie der Maultiertreiber, der zu Pferde sitzende Beduine und der auf dem Esel nach der Stadt reitende Dorfknabe, der Hirt und der Ackerbauer. Die Melodie der ʿAtāba mit ihren schwermütigen Schlußcadenzen gehört ganz eigentlich zu den Liedern, ohne die man die palästinische Landschaft sich nicht denken kann. ʿAtāba wird indes nicht nur unterwegs gesungen, sondern auch im Hause bei der Arbeit und besonders bei abendlichen Zusammenkünften zur Unterhaltung der Gesellschaft."

Dies stimmt merkwürdig mit einer Nachricht aus Tibet überein. Die Tibetaner haben nämlich auch eine besondere Art von Volksgesang, die sie Thongskad oder Pfluggesang nennen. „Er wird besonders bei Feldarbeiten ausgeführt. Doch kommt er auch beim Tragen von Lasten zur Verwendung und hat auch, je nach der Arbeit, verschiedene Benennungen. So z. B. heißt er auch Slaso, Erleichterung. Da die Ausführenden fast immer ganz ungebildete Leute sind, kann man von ihren Improvisationen nicht viel erwarten, und in der Tat zeigen die Verse, wenn der Melodie entkleidet, nicht die geringste Spur von Kunstleistung. ... Der Thongskad wie der Slaso werden nur selten von einem Einzelnen zur Ausführung gebracht; fast immer beteiligen sich zwei Leute oder zwei Gruppen von Leuten am Gesang, und ein Wechselgesang tritt in die Erscheinung. Aus dem folgenden Beispiel, welches eine der gewöhnlichsten Thongskad-Melodien enthält, ist klar ersichtlich, daß darin die ersten Versuche zu einer künstlerischen Formierung der Musik hervortreten. Es ist die erste grobe Anwendung vom Kontrapunkte. Man kennt ja hier, wie es auch im älteren Europa der Fall war, keine andere Begleitung volkstümlicher Weisen, als das Aushalten des tiefen Grundtones oder Accords. Man denke nur an den Dudelsack und

die Begleitsaiten indischer Instrumente. Um nun diesen Grund- oder Begleitton zu schaffen, hielt immer einer der Sänger den Endton seiner Zeile aus, während sein Kamerad neu einsetzte."[1])

Nr. 90.



Geh, mein Ochs, und spute dich!
Bist ja so lang in den Bergen gewesen,
Hast Tag für Tag von den schönsten Blumen gezehrt;
Bist du denn nicht stark geworden?
Komm, vorwärts nun!
Du bist ja doch wie des Tigers Kind;
Dem Löwen gleichst du an Kraft;
Zieh doch den leichten Pflug!

Nach der Aussage des Herausgebers enthält diese Strophe die Grundgedanken, welche in den meisten Pfluggesängen wiederkehren, und in die sich die Improvisationen einfügen.

Nach einer Nachricht aus dem Ende des 18. Jahrhunderts[2]) ähneln die Pfluggesänge der Esten dem tibetanischen Thongskad

1) H. Franke im „Globus" Bd. LXXV, S. 238 ff.
2) Teutscher Merkur, 1788, S. 416.

darin, daß sie von zwei Personen gesungen werden: „Einer singt vor, der andere nach." Ein Beispiel liegt in einer Volksliedersammlung aus dem Jahre 1850 vor.[1]) Hier die Übersetzung:

Nr. 91.

O, o, meiner raschen Rinder,
Dieses raschesten Paars der Rinder!
Stiegen brüllend das Berglein an,
Springend zu des Brunnens Tränke,
Schreiend an des Ackers Furche;
Erz aufwarfen des Pfluges Führer,
Zinn entrollte der Rinder Hörnern,
Gold aufgruben des Pfluges Stangen!

Auch hier werden die Tiere unmittelbar angeredet und zwar mit dem den Esten eignen Humor, den wir noch an manchen Beispielen kennen lernen werden. Die trägen und langsamen Ochsen sollen so mächtig arbeiten, daß die Pflugschar einen Schatz aufwühlt.

Nach alledem wird man sich nicht wundern, daß auch beim Treiben der Esel[2]) und beim Gebrauch des edelsten unserer Zugtiere, des Pferdes, der Gesang eine Rolle spielt, und zwar findet er sich für jeden Gebrauch, dessen das Tier fähig ist: für Reiten, für Ziehen und für Lasttragen. Beim Reiten bedienen sich die Beduinen gewisser Verschen, ähnlich den Treibgesängen für die Kamele. „Je nachdem der Reiter dieselben singt, d. h. ob in langsamem oder beschleunigtem Tempo,

1) Neus, Estnische Volkslieder, S. 222. Die Erklärung ist nicht ganz leicht. Man könnte bei den 4 letzten Zeilen auch an die reichen Einnahmen denken, die dem Bauer die Arbeit mit so trefflichen Tieren liefern soll.

2) Ein Lied zum Antreiben der Esel bei Littmann, Neuarabische Volkspoesie, S. 150. Ein ägyptisches bei Maspero, Études égyptiennes II, p. 89.

richtet das Roß seine Gangart ein."[1]) Hier zwei Beispiele aus Nordafrika in Übersetzung:

Nr. 92.

Das Reiten in der Mittagshitze hat dich geschwächt, meine Stute;
Doch mich hat ein schwarzes sengendes Auge schwach und matt gemacht.

Nr. 93.

Lauf fein, du fremdes, ängstliches Tierchen,
Denn jetzt wohnst du bei dir unbekannten Leuten, und dein Heim ist leer.

Auf Kriegszügen werden solche Lieder im Chor oder Wechselgesang gesungen, und zwar ganz andere, als sie in Friedenszeiten angestimmt werden. Hier eine Probe aus Palästina:

Nr. 94.

Jā rabbi challi mhērti
tikbar wana chaijālha,
elma'raga schillet ḥarīr,
rīsch enne'am ẓelālha.

Jā mēmti ṛaddi mhērti,
rīsch enne'ām ḡelālha
uaschrīlha gūcha ḥamra,
wal'idde mscharbascha-lha.

O mein Herr, laß doch mein Pferdchen
Groß werden, und ich bin sein Reiter,
Die Schweißdecke ist ein Strähn von Seide,
Straußenfedern seine Schabracke.

O mein Mütterchen, gib Mittagessen meinem Pferdchen,
Straußenfedern sind sein Packsattel,
Und kaufe ihm rotes Tuch,
Und der Sattel ist ihm mit Quasten besetzt.[2])

1) H. Stumme, Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder (Leipzig 1894), S. 54.

2) Dalman, Paläst. Diwan, S. 147, wo mehr dergleichen Gesänge. Ihr Inhalt ist übrigens ein sehr mannigfaltiger. Andere bei Musil a. a. O., S. 377 ff. Dort finden sich S. 381 auch besondere Tränkgesänge, die während des Krieges den Pferden gesungen werden.

Lieder zur Zugarbeit auf Feld und Straße haben die Esten in großer Zahl hervorgebracht, und auch in deutschen Volkslieder-Sammlungen ist das „Fuhrmannslied" keine seltene Erscheinung.[1]) Ich stelle ein deutsches Beispiel aus der Sprachinsel Gottschee in Krain[2]) neben ein estnisches[3]), das den gleichen Gedanken zur Ausprägung bringt.

Nr. 95. (Gottschee.)

Tschihi, tschihi, main Praune (Brauner), hodaho!
Noch haint brscht (wirst) du ahoimĕ (daheim) shain,
Noch haint brscht du ahoimĕ shain, daho,
Pai main dar jungn Kroinarin,
Terala, terala, terala, teho,
Toderala, terala, terala, teho!

Nr. 96. (Estnisch.)

Eile dich, mein liebes Rößlein,
Beide werden wir erwartet:
Deiner harrt der Hafertrog,
Meiner harrt die junge Gattin.

Auch beim Pflügen wurde von den Esten den Pferden gesungen, und es hat sich ein Rest dieser Sitte sogar in Deutschland erhalten. Auf der Halbinsel Butjadingen zwischen dem Jadebusen und der Weser geschieht das Tiefpflügen des Landes gewöhnlich mit vier Pferden, die paarweise vor einander gespannt sind. Die beiden hintersten Pferde hat der Lenker des Pfluges an der Leine, die beiden vordersten leitet der „Plogjung" mit einem monotonen Singsang: „Hä Jungs,

1) Z. B. Erk-Böhme III, Nr. 1572 f.; Erlach II, S. 549. 557; Des Knaben Wunderhorn (neue Ausg.) II, S. 653. Das d. Volkslied, hrsg. von Pommer, IX, S. 8. Man vergleiche das bekannte Kinderlied: „Zieh, Schimmel, zieh!"

2) A. Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee, S. 377 f.

3) Bielenstein Nr. 4519; vgl. auch Nr. 4520. 4573. 4618.

hä hä! Hä Jungs, hä!" Der Pfluglenker legt Wert darauf, daß der Junge nicht nur ein guter Pferdeleiter ist, sondern auch ein guter Sänger; denn durch das Singen kommt der stetige, langsame Gang der Tiere zu Stande, der ein bequemes Arbeiten und gerade Furchen ermöglicht. Sind die Pferde dagegen an den Göpel einer Dreschmaschine gespannt, wo eine schnellere Gangart erwünscht ist, so wird auch dem entsprechend schneller gesungen.[1]) Übrigens war schon das Altertum darauf verfallen, den Tieren die Mühsal des Ziehens durch Gesang zu erleichtern.[2])

Aus Japan liegen mir die Texte von sechs Liedchen[3]) vor, welche die japanischen Mago oder Führer von Packpferden ihren Tieren auf dem Marsche singen.

Nr. 97.

Ise wa Tsu-de motsu,	Was ist Ise ohne Tsu,
Tsu wa Ise-de motsu,	Was ist Tsu ohne Ise,
Owari Nagoya wa	Was ist Nagoya in Owari
Shiro-de motsu.	ohne sein Schloß?

Nr. 98. (Provinz Idzu.)

Fuji-no atama-ga tsun moyeru;	Der Gipfel des Fuji brennt.
Najo-ni kemari-ga tsun moyeru?	Warum brennt der Rauch?
Mishima jiorō-shu-ni	Weil man die Dirnen von Mishima
Garara uchikomi.	alle hineingeworfen hat.
Kogare ojiattara tsun moyetā.	Wenn sie in Liebe brennen werden,
Shion gaye dō dō!	wird (der Fuji) in Flammen brennen.
	Shion gaye, dō dō!

1) Mitteilung von Th. Meentzen in Lindenau.

2) Joh. Chrysostomus Hom. in Ps. 51, 1: καὶ ὁδοιπόροι πολλάκις κατὰ μεσημβρίαν ἐλαύνοντες ὑποζύγια ᾄδοντες τοῦτο ποιοῦσι, τὴν ἐκ τῆς ὁδοιπορίας ταλαιπωρίαν ταῖς ᾠδαῖς ἐκείναις παραμυθούμενοι.

3) Ich verdanke sie der bewährten Gefälligkeit A. Conrady's. Sie stammen von einem in Leipzig s. Z. Medizin studierenden Japaner, Herrn Hideo Ikeda, nach dessen Mitteilungen sie Herr Emil Stenzel niedergeschrieben hat.

Nr. 99. (Provinz Suruga.)

Yombe nāāā
Shinon dara yēēē
Osandonā,
Madzu ii asesa-nete ita kara:
Iyo! nabe-no meshiya sugite,
tsutsubŭshitāāā yēēē.

Guten Abend, nā,
als ich leiſe hineinſchlich, yē,
zum Dienſtmädchen,
ſchlief ſie erſt feſt;
Iyo! Der Reis im Keſſel war zuviel,
und ſie ſchlief feſt.

Nr. 100. (Provinz Totomi.)

Uraga o-chiōmatsu-no kakaa wā,
Takoyo!
Chiā azesa! tako dato omoshuruye;
hakken mannaka- ni ashidarake.
Shion gaye dō dō!

Wenn ich die Frau des O-Chiōmatſu[1]) betrachte,
Takoyo!
Chiā azeſa! ſieht ſie aus wie ein Tintenfiſch.
Acht Ken in der Mitte (meſſen) die Füße allein.
Shion gaye dō dō!

Nr. 101.

Uraga shione wa Hamana-no hashi-yō yēēē,
Ima wa tatayetēēē,
Otomo senu yo ēēē,
dōu, dōu!

Mein Charakter gleicht der Brücke des Hamana;
jetzt iſt ſie längſt abgebrochen,
und kein Geräuſch wird mehr vernommen,
dōu, dōu!

Nr. 102.

Takai yama-kara tanisoko mireba yēēē,
Oman kawai-ya nuno sarasu nāyēēē, dōu dōu!

Wenn ich von dem hohen Berge in den Talgrund ſchaue, yēēē;
Wie lieblich iſt Oman! Sie bleicht das Leinen, nāyēēē ꝛc.

Daß der Menſch die Tiere, die er zu Gehülfen ſeiner Arbeit gemacht hat, durch ſeinen Geſang lenkt und mit ihren Körper-

1) Name eines der Diener.

bewegungen die seinigen rhythmisch verkettet, läßt sich verstehen, so sonderbar die Gesänge dieser Gruppe auf den ersten Blick auch anmuten mögen. Bei einem Teile der Vorgänge, bei denen sie gesungen werden (Melken, Scheren), verhält sich das Tier passiv, und die betreffenden Gesänge können um so eher als Arbeitstaktlieder in Anspruch genommen werden, als die dazu gehörigen Arbeiten an sich rhythmisch verlaufen. Bei einer zweiten Gruppe (Pflügen, Dreschen, wohl auch der Arbeit am Schöpfrad) findet eine Tätigkeit der Tiere und eine solche der beteiligten Menschen neben einander statt; beim Treiben und Locken von Herde-, Zug- oder Lasttieren tritt letztere mehr in den Hintergrund, der Mensch hat nur in gleicher Schnelligkeit vor, neben oder hinter den Tieren her fortzuschreiten. Die Gesänge können hier aber offenbar, soweit sie auf die Bewegung einwirken wollen, nur den Gang der Tiere regulieren, und der sie begleitende Mensch hat sich dem anzupassen. In noch erhöhtem Maße gilt dies vom Reiter, wo das Tier allein „arbeitet", der Mensch sich aber so gut wie passiv verhält. Damit soll nicht übersehen sein, daß sich die rhythmische Fortbewegung des Reittieres dem Reiter mitteilt, und daß dieser dem Tiere seine „Hülfen" zukommen lassen muß.

Aber bei aller Vorsicht, mit der der Gegenstand behandelt sein will, drängt sich doch schon jetzt die Vermutung auf, es möchte der primitive Mensch, eben weil er gewohnt war, überall seine eigne Arbeit durch Gesang zu unterstützen, darauf verfallen sein, auch auf die Tiere dieses Mittel der Erleichterung anzuwenden. Leuchtet doch an verschiedenen Stellen die Vorstellung durch, der Mensch vermöge durch die Zauberkraft des rhythmisch gebundenen Wortes, die Tiere seinem Willen gefügig zu machen: die Kuh beim Melken, das Schaf

beim Scheren, den Ochsen beim Pflügen und Dreschen, das Kamel beim Beladen, Melken, Tränken, das Pferd beim Fahren, Lasttragen und Reiten. Und eben die Tatsache, daß ihm dies auch tatsächlich gelungen ist, wird bei der psychophysischen Erklärung der großen Kette von Phänomenen nicht außer Acht gelassen werden dürfen, die sich in diesen Abschnitten Glied für Glied vor uns aufrollt.

Den Völkern des klassischen Altertums waren diese Dinge geläufiger, als sie uns sind; sie kannten den Lockgesang der Rinderhirten (βουκολιασμός) und wußten die Pferde zu lehren, nach der Melodie des Flötenspiels ihre Gangart einzurichten (πρὸς αὐλὸν ὀρχεῖσθαι).[1]) Die Bedeutung, die sie dem Gesang und Flötenspiel der Hirten für die Entstehung der Poesie beilegten, erklärt sich hieraus zu einem großen Teile. Einer ihrer nüchternsten Schriftsteller, Polybios, erzählt, daß in Italien die Hirten den Schweineherden vorausgehen und sie von Zeit zu Zeit durch den Ton ihres Hornes locken. „Die Herden aber folgen ihnen sofort und laufen auf den Ruf zusammen, und die Tiere sind so sehr an das Horn ihres eignen Hirten gewöhnt, daß diejenigen, welche es zum ersten Male hören, sich verwundern und es nicht begreifen können." Jeder Hirte hat seine eigne Weise, und wenn die Schweine verschiedener Eigentümer durch einander geraten sind, so lassen sie sich dadurch trennen, daß jeder diese seine Weise bläst. Das Gleiche gelte von den Ziegen und Rindern auf der Insel Corsica.[2]) Virgil gedenkt des Gesangs, durch den Amphion die Herde zusammenrief.[3]) Jedes Tier hört auf den ihm bei-

1) Athen. XIV p. 618[d]. XII p. 520[c].

2) Polyb. XII, 3.

3) Ecl. II, 23. Weitere Stellen bei Magerstedt, Bilder aus der röm. Landwirtschaft II, S. 56 f. 63. 144 ff.

gelegten Namen und ist an den Ton der Syrinx so gewöhnt, daß die an den Strand gelockten und auf ein Raubschiff gebrachten Rinder auf ihren Ton ins Messer springen.

Immerhin wird es ratsam sein, die so verbreitete Erscheinung des Lenkens der Tiere durch Gesang und Musik mit dem Arbeitstakt der Menschen in keine zu enge Verbindung zu bringen. Dies um so mehr, als die Fülle der hierher gehörigen Tatsachen mit dem bis jetzt vorgelegten Material noch nicht erschöpft ist. Die Beobachtung der Naturvölker führt uns unerbittlich weiter, so sehr wir widerstreben mögen. Nicht bloß unsere Haustiere — in ihrer heutigen Verfassung das Erziehungsprodukt ungezählter Menschengeschlechter — werden unsern Wirtschaftszwecken durch Gesang und Musik unterworfen, auch auf das in noch ungezähmter Wildheit lebende Geschöpf sucht er diesen Einfluß auszudehnen. Der indische Schlangenbändiger bedient sich bei seinen Vorstellungen eines Musikinstrumentes, und Arbaud druckt in seiner Sammlung provençalischer Volkslieder[1]) ein Liedchen ab, das die Savoyardenknaben singen, wenn sie ihr Murmeltierchen tanzen lassen. Die Urbewohner Australiens singen, wenn sie das Opossum fangen oder den Dingohund jagen. Der letztere soll dadurch in Schlaf verfallen, sodaß man ihn leicht töten kann.[2]) Ja die Griechen wußten von einem Fische (τριχίς) zu erzählen, daß er aus dem Meere emporspringe, wenn er ein Tanzlied singen höre.[3])

Aber damit nicht genug. Die Taheitier fangen den Taro,

---

1) I, p. 203 sqq.

2) Lauterer, Australien und Tasmanien, S. 288. Vgl. auch Wilhelm, Manners of the Australian Natives, S. 16.

3) ἥδεται ὀρχήσει καὶ ᾠδῇ καὶ ἀκούσας ἀναπηδᾷ ἐκ τῆς θαλάσσης. Athen. VII p. 328f.

einen Seekrebs, mittels eines Stabes, an dessen unterem Ende vier Schlingen befestigt sind, über denen ein Stück Fisch als Köder angebracht ist. „Mit diesem Fangapparat sucht man am Strand unter Wasser die Behausung des Tieres auf, ein Loch, welches es mit Sand fest schließt, wenn es sich darin befindet. Die Schlingen werden mit der Linken darüber gehalten, während man mit den gebogenen ersten beiden Fingern der Rechten rhythmisch ins Meer schnippt und dabei folgenden Vers singt:

Nr. 103.

Varo, varo patiti, varo, varo patata,
e mau taetae, e mau omii,
tahoro atu to maa iti tooreva.
O tane iti oe au ae inia,
o vahine iti oe au ae inia.
E ra atu te heva oioi mai;
e ra atu te heva oioi mai!

Die Übersetzung lautet: Varo, Varo, bewege deinen Schwanz, damit man dich beim Kopf oder bei den Beinen fangen kann; verschlinge das gute Stück Fisch. Bist du männlich, so komme herauf; bist du weiblich, so komme herauf; ein Geist ist hinter dir, daher beeile dich! Ein Geist ist hinter dir, daher beeile dich!

Die dazu gehörige Melodie ist halb einschläfernd, halb anregend. Doch wohl weniger angelockt durch den Gesang, wie die Taheitier glauben, als aufmerksam gemacht durch das Schnippen mit den Fingern im Wasser, öffnet der Varo sein Loch und kommt heraus, um in die Schlinge zu geraten.“[1])

Diese seltsamen Beobachtungen werden gewiß nicht vereinzelt bleiben, nachdem hier die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt ist.

---

1) A. Bäßler in der Ztschr. f. Ethnologie XXXVII (1905), S. 933 f., wo eine nähere Schilderung des Vorgangs gegeben ist.

In dem Zusammenhange, in den sie hier gestellt sind, sind sie wohl vor dem Schicksal gesichert, unter das Schlagwort des „Jagdaberglaubens" oder dasjenige des jetzt Mode gewordenen „Animismus" gebracht zu werden.

2. Arbeiten im Wechseltakt.

Die im Wechseltakt sich vollziehenden Arbeiten gehen zum größten Teile auf Schlag- und Stampfbewegungen zurück. Sie ergeben als solche von selbst einen mehr oder minder lauten Taktschall, und da sich mindestens zwei Arbeitskräfte an ihnen beteiligen müssen, auch einen Tonrhythmus von incitativer Wirkung. Sie bedürfen also der weiteren Unterstützung durch die menschliche Stimme nicht.[1]) Dennoch finden sich auch hier Arbeitsgesänge; es wird also die Arbeit durch einen doppelten Tonrhythmus unterstützt: den des Arbeitsgeräusches und den des Gesanges, und da beide sich in Einklang befinden müssen, so sind die hierher gehörigen Lieder von ganz besonderem Interesse. Begreiflicher Weise ist ihre Zahl sehr gering, und noch spärlicher sind die Nachrichten über ihre Anwendung. Die meisten hierher gehörigen Arbeiten fordern überdies große Anstrengung.

Dreschgesänge in dem hier gemeinten Sinne darf man natürlich nur da suchen, wo das Dreschen mittels eines Stockes oder Flegels erfolgt. Da die Alten das Getreide meist durch Tiere austreten ließen oder sich des Dreschschlittens bedienten, so wird man bei ihnen den Dreschtakt nicht zu finden hoffen[2]),

1) Vgl. E. Schollmayer, „Das Arbeitslied im Walde" in der Österreichischen Forst- und Jagdzeitung 1905 Nr. 24.

2) Vgl. jedoch Magerstedt, Bilder aus der röm. Landwirtschaft V, S. 244. 315.

wenn ihnen auch Dreschlieder von anderer Art (oben S. 138 f.) keineswegs fehlen. Das Gleiche gilt von den vorderasiatischen Ländern und Ägypten. Dagegen ist er den ostafrikanischen Völkern durchaus geläufig. „Bei den Galla versammeln sich die Bewohner eines Dorfes auf dem Druschplatze, um gemeinsam unter Absingung von melodischen, zum Druschtakte passenden Liedern die Durrarispen auszudreschen und das Getreide zu reutern. Gegen Sonnenuntergang findet man da in der Trockenzeit in der Regel die ganze Dorfbewohnerschaft, und von weitem vernimmt man den Taktschlag und den Choralgesang der Arbeitenden.“[1])

Bisweilen erfährt das Austreten des Getreides eigentümliche Modifikationen, oder es findet neben dem Ausschlagen statt. Auf der Banda-Insel Letti werden die Ähren auf eine Matte geschüttet, und alle, die dem Besitzer anverwandt und zugetan sind, tanzen auf der lieben Gottesgabe bei Trommelschall herum, bis die Körner von den Hülsen befreit sind.“[2]) Dieser Vorgang wiederholt sich bei den Bergdamaras in Südafrika, nur daß Mädchen den Tanz auf den Ähren besorgen und ihn mit eintönigem, eigenartig wehmütigem Gesange begleiten. Bisweilen spielt ihnen auch der Schulmeister mit der Ziehharmonika auf.[3]) Bei den Esten wurde noch im Anfange des 19. Jahrhunderts das Sommergetreide, nachdem es in der Riege auf künstlichem Wege gedörrt worden war, auf der Tenne ausgebreitet und durch Pferde oder Menschen ausgetreten. Die letzteren „stellten dabei einen taktmäßigen

1) Paulitschke, a. a. O. I, S. 134. 217.

2) Jacobsen, Reise in der Inselwelt des Banda-Meeres, S. 136.

3) Marg. v. Eckenbrecher, a. a. O., S. 87. Ähnlich schildert die Verfasserin S. 116 das Festtreten des Lehmfußbodens durch tanzende Frauen.

Tanz und Gesang an".[1]) Der Roggen wurde nicht mit Flegeln, sondern mit dicken, krummen Prügeln, die in einen stumpfen Winkel gebogen sind, gedroschen. Die Arbeit war wegen des vorausgegangenen Dörrens nicht schwer, sodaß selbst Kinder von 14 Jahren dabei helfen konnten. Ähnlich werden wir uns den Vorgang bei den benachbarten Litauern zu denken haben. Hier finden wir denn auch ein sehr eigentümliches Dreschlied[2]), das sich aus den zahlreichen Volksliedern dieses Stammes schon dadurch heraushebt, daß es in daktylischem Metrum gehalten ist, während sonst trochäische und iambische Maße fast ausschließlich gebraucht werden. Ob es aber bei der Arbeit wirklich gesungen wird oder einmal gesungen worden ist? Bei den schweren in Deutschland zumeist gebrauchten Flegeln muß bezweifelt werden, ob die Drescher genügend Atem zum Singen behalten, und was in den Volksliedersammlungen sich etwa unter dem Namen des Drescherliedes findet, ist verdächtig.

Auch ein französisches Drescherlied, das im Kehrreim ersichtlich den Dreschtakt nachahmt, ist mit Vorsicht aufzunehmen, obwohl es inhaltlich das Gepräge des echten Volkslieds aufweist.[3]) Immerhin lohnt es, die Eingangsstrophen hier wiederzugeben.

---

1) J. Ch. Petri, Ehstland und die Ehsten (Gotha 1804), II, S. 209 bis 213. A. W. Hupel, Topogr. Nachrichten von Lief- u. Ehstland (Riga 1777), II, S. 295.

2) Bartsch, Dainu Balsai, Nr. 306. A. Kopp in d. Ztschr. des Vereins für Volkskunde 1902 Heft 3 macht darauf aufmerksam, daß dieses Lied ein deutsches Kunstlied ist von Schlez, Göttinger Musenalmanach 1787 und verweist auf Hoffmann-Prahl, Unsere volkstümlichen Lieder, 1900, S. 124. Ich habe darum dieses Beispiel in dieser Auflage ausgemerzt.

3) Abgedruckt bei W. Scheffler, Die französische Volksdichtung und Sage, I, S. 301.

Nr. 104.

1. Voilà la Saint-Jean passée,
Le mois d'août est approchant,
Et tous les garçons des villages
S'en vont la gerbe [1]) battant.
Ho! batteux [2]) battons la gerbe
Compagnons joyeusement.

2. Par un matin je me lève
Avec le soleil levant;
Et j'entre dedans une aire: [3])
Tous les battants sont dedans.
Ho! etc.

3. Je salue la compagnie,
Le maître et les suivants;
Ils étaient bien vingt ou trente,
N'est-ce pas un beau régiment?
Ho! etc.

4. Je salue la jolie dame
Et tous les petits enfants,
Et dans ce jardin là j'entre
Par une porte d'argent.
Ho! etc.

Daß der Dreſchtakt zur vokalen Nachahmung reizt, beweiſen die z. T. ſehr witzigen durch ganz Deutſchland verbreiteten Sprüchlein, durch welche der Klang der Flegel bei einer verſchiedenen Zahl von mitwirkenden Dreſchern wiedergegeben wird und in denen jedem Flegelſchlag eine Silbe entſpricht. Im oldenburgiſchen Ammerland ſagt man bei zwei Dreſchern: „He kummt" (nämlich der Bauer), bei drei: „Nu man gau" (ſchnell)! tritt ein vierter hinzu: „De Bur der kummt", nach Eintritt einer fünften Perſon: „Dot all', wat ji könt!"; nimmt auch eine ſechſte Teil: „Nu geiht't all wat bäter"; ſind ihrer

1) Garbe. 2) -batteurs, Dreſcher. 3) Tenne.

sieben: „'t is all noch nich so richtig!" und wenn schließlich der Bauer selbst als achter Mann sich anschließt: „Wenn ick d'r nich bün, denn watt'r nicks van!"[1]) Das Volk hört diese Worte in das taktmäßige Arbeitsgeräusch hinein; es „stimmt" mit ihnen in dasselbe ein. Dies kennzeichnet auch am einfachsten das Verhältnis des Arbeitslieds zur Arbeit selbst, und darum ist diese Beobachtung wichtig.

Häufiger wurden Arbeitsgesänge beim Enthülsen des Getreides beobachtet, das im alten Ägypten wie im heutigen Central- und Ostafrika, bei den Malayen wie bei den Chinesen von zwei bis vier Arbeitern oder Arbeiterinnen durch Stampfen der Körner in einem Mörser vollzogen wird. (Vgl. Tafel III A und B.) So bei den Wasegua[2]), wo von Frauen der Mais in steinernen Trögen gestampft wird, ferner in Bornu, wo G. Rohlfs im Hause eines Großen die Weiber Korn stampfen sah, „nach Art der Neger den Takt der Stöße mit Gesang begleitend".[3]) Endlich erzählt Wissmann[4]) von der Zubereitung des Gingúbaöls durch die Weiber der Lunda: „Die entschalten Erdnüsse werden in einen Holzmörser getan und kleingestampft; dann kommt Wasser hinzu, und vier Weiber bearbeiten mit staunenswerter Geduld das Gemisch zu einem Brei, indem sie unausgesetzt mit großen, an ihren Enden verstärkten Stöcken die Mischung kneten. Wenn das Verfahren stundenlang fortgesetzt ist, sammeln sich die Ölabsonderungen an der Oberfläche und werden nach und nach dort abgeschöpft... Nur das weibliche Geschlecht unterzieht sich der Arbeit der

1) Nach einer Mitteilung aus dem „Ammerländer" in den „Bremer Nachr." 1908 Nr. 85.

2) Kallenberg, Auf dem Kriegspfad gegen die Massai, S. 103.

3) Ergänzungsheft Nr. 34 zu Petermanns Mitteilungen, S. 36.

4) Wissmann, Wolf ꝛc. Im Innern Afrikas (Leipzig 1888), S. 62 f.

Ölerzeugung, die mit Gesang begleitet wird, und kein Mann darf dabei zugegen sein, weil dessen Anwesenheit den Erfolg vereiteln soll." Daß bei den Griechen der Stampfgesang eine besondere Liedergattung bildete, wurde oben (S. 50) bereits erwähnt.

Auch bei den Chinesen spielt der Gesang beim Stampfen eine große Rolle[1]), wie überhaupt bei allen ostasiatischen Völkern, bei denen der Reis das Hauptnahrungsmittel bildet. Liedertexte liegen aber weder aus Afrika noch aus China vor. Es hat sich überhaupt nur ein Beispiel eines solchen auffinden lassen, bestehend in einer längeren Improvisation, die beim Enthülsen von Reis zu Seul in Korea gesungen und von dem Übersetzer des französischen Kommissariats aufgezeichnet wurde. Leider liegt nur eine französische Übertragung des Textes vor.[2]) Sie schließt mit den folgenden als Refrain zu betrachtenden Ausrufen:

Ei, ei ya, ei ei hei, ei ya ya, ei ya, hei yu!

---

1) Conrady teilt mir darüber Folgendes mit: „Die Chinesen pflegten das Stampfen des Getreides im Mörser mit Gesang oder allerlei Rufen zu begleiten oder, wie sie es richtig nennen, zu unterstützen. Das zeigt folgendes Verbot des Ritualbuches Li-ki (I, 1. IV, 43; cf. Legge, Sacred books of the East XXVII, 89): lûn yèu sāng, ĉ'ūng put siáng „wenn eine Trauerfeierlichkeit in der Nachbarschaft ist, soll man das Stampfen im Mörser nicht (mit der Stimme) unterstützen (siáng)". Hierzu bemerkt der eine Kommentar: „siáng bedeutet: durch Töne einander antreibend helfen; die mit dem Stampfen im Mörser beschäftigten Menschen stoßen nämlich Rufe aus (oder: singen; das betr. Wort kann beides bedeuten), um das Stampfen zu unterstützen", und ein anderer (den das Tsï-tien s. v. siáng citiert): „siáng bedeutet einen Laut, durch den man einander hülft, einen Ruf (oder: Gesang), durch den man das Stampfen im Mörser unterstützt, etwa wie die Leute, die etwas Schweres ziehen, a-hù rufen" (a-hù nach Giles Chin.-engl. dict. I, Nr. 4761; sonst yê-hù, tsê-hù)."

2) M. Courant, Bibliographie Coréenne I, p. 250.

aus denen sich der anapästische Stampfrhythmus mit seinen spondeischen Nachschlägen beim Aufhören deutlich erkennen läßt.[1])

Aus derselben Quelle stammt der Text eines zweiten ähnlichen Gesanges, der ebenfalls in Seul beim Stampfen der Erde zur Fundamentierung eines Hauses von den Arbeitern gesungen wurde. Der Herausgeber[2]) bemerkt dazu, „daß der Gesang zwar in koreanischer Sprache abgefaßt sei, aber viele Anspielungen auf chinesische Dinge enthalte. Er besteht aus unregelmäßigen Strophen, von denen jede einen kürzeren oder längeren Satz enthält und die durch 8—10 sinnlose Silben von einander getrennt sind. Die letzteren haben imitativen Charakter. Niedergeschrieben wurde der Gesang nach dem Diktat von Arbeitern, die 1890 beim Bau des Kommissariats in Seul beschäftigt waren." Da der Text inhaltlich für unseren Gegenstand von großer Bedeutung ist, lasse ich ihn hier trotz seiner Länge in möglichst getreuer Übersetzung folgen:

---

1) Es verdient hier doch auch noch Erwähnung, daß wenigstens der Kehrreim eines deutschen Stampfliedes erhalten ist, und zwar in einem jener „geistlichen Ringeltänze", die man im 16. Jahrhundert den weltlichen Tanzmelodien unterlegte. Er lautet: „So stampen wir die Hirse!" Bei der großen Bedeutung, welche die Hirse in älterer Zeit für die Volksernährung hatte, darf angenommen werden, daß auch bei uns die Stampftechnik allgemein verbreitet gewesen ist. Schade, daß uns jener Kehrreim erst sozusagen in tertiärer Form zugekommen ist, durch Vermittlung des Tanzliedes und des geistlichen Liedes. Bemerkt zu werden verdient die charakteristische Singweise. Man findet sie bei Erk-Böhme II, S. 717. — Die Hirsestampfe, wie sie vor noch nicht langer Zeit z. B. noch in Braunschweig gebraucht wurde, „bestand aus einem ausgehöhlten Eichenklotz, in dem eine passende Keule auf und ab ging", glich also stark dem Holzmörser der Negervölker. Vgl. R. Andree, Braunschw. Volkskunde, S. 188.

2) M. Courant, a. a. O., S. 244ff.

Nr. 105.

„Der Tag ist lang, und es ist sehr heiß; die Zeit der Rast ist noch entfernt; wir spüren keine Kraft mehr in uns; wir haben Hunger. Wie können wir unsern Arbeitstag vollenden?

Laßt uns schnell schlagen und rasch die Stöcke heben, den Boden zu stampfen!

O o, hy ri, hei hei ha!
ha ha, hei ho, hei hei!

Haben wir diesen Abend fünfzig dicke Sabeken empfangen, so werden wir Reis, Holz, Öl und Tabak kaufen; dann bleibt uns keine Sabeke mehr, um Zukost zu kaufen, die man zum Reis ißt. Was sollen wir da tun? Wie dem sei, wir müssen die Stöcke heben und stark schlagen.

Wenn die Bambusblätter vom Winde bewegt werden, sollte man den Lärm von hunderttausend Menschen zu hören meinen.

Die Nenuphar-Blüten, vom Regen benetzt, sind so schön wie dreitausend königliche Sklavinnen, wenn sie sich baden.

In dem Ku-uel-Gebirge wird das Gras im Frühling wieder grün.

Von dem Lusthaus O-kyeng strahlt am Abend das Licht der Sonne rot.

Der Stein da unten ist der Ort, wo Kang Htai Kong den Fisch fing. Während der ersten vierundzwanzig Jahre seines Lebens lebte er in Armut; jeden Tag trug er seinen Binsenhut auf dem Haupte und hing seine Angel in das Wasser, welche weder Schnur noch Haken hatte; so wartete er auf die Ankunft des Kaisers Mun-rang. Wir dagegen müssen arbeiten und warten auch.

Letztes Jahr war das Wetter gut, die Ernte reichlich; der Regen fiel zu rechter Zeit, und der Wind war günstig. Dieses Jahr wird ebenso gut werden; wenn die Ernte schön ist, werden wir uns satt essen können, nnd unsere Bäuche werden sich füllen; unsern Rücken werden wir warm halten, und wir werden überglücklich sein.

Laßt uns mit vereinten Kräften stampfen und unsere Stöcke heben; laßt uns stark und schnell stampfen!

Als man baute die Terrasse Kim-hpo-tai im Bezirk Kang-neung, das Lusthaus Sam-il-hpo im Bezirk Ko-syeng, das Bonzen-Kloster Nak-sang im Bezirk Yeng-yang, den Kiosk Yen-koang in der Stadt Hpyeng-yang, hätte sich's verlohnt dahin zu gehen, um zu sehen, ob die damaligen Arbeiter den Boden ebenso stampften wie wir. Laßt uns die Stöcke heben; laßt uns die hohen Stellen tapfer stampfen!

Gemüse essen, frisches Wasser trinken, schlafen mit dem Arm unter dem Kopfe — das sind Vorrechte der großen Herren (das heißt der glücklichen Leute, die nicht arbeiten und nach Herzenslust essen, trinken

und schlafen können); darum laßt uns Gemüse essen, Wasser trinken und den Boden stampfen (das wird uns Geld verschaffen und uns in den Stand setzen, auch große Herren zu werden). Laßt uns die Stöcke heben und tapfer zustoßen!

Wo gehn denn alle Sabeken hin? Gewiß kommen sie nicht zu uns; vielleicht haben sie den Weg nach unsern Häusern vergessen.

Heute Abend werden fünfzig dicke Sabeken in unsern Geldbeutel fallen, so schnell wie der Blitz. Laßt uns die Stöcke heben, laßt uns zustoßen und die Erhöhungen ebnen!

Da unten, wo zwischen den Weiden ein Lusthaus steht, ergötzen sich die Schützen und die Tänzerinnen und machen Musik.

Kameraden, das Wetter ist heute schön; wir werden die Erde gut stampfen.

Hei, hei ŋ ri, hei, hei ŋa!

Wir gehen auf und ab; an Stellen, wo es zu tief ist, klopfen wir leise; Stellen, die zu hoch sind, ebnen wir mit sehr starkem Schlag.

Hei, hei ŋ ri, hei, hei ŋa!

Wir verdienen nur dritthalb Kandarin [1]) den Tag: können wir davon unsere Familie ernähren?

O o, hei, hei ŋa!

Als unsere Eltern uns auferzogen,

hei, hei ŋ ri,

ließen sie uns die chinesischen Buchstaben lernen, in der Hoffnung, daß wir später Beamte würden; ja, sie lehrten uns alle Tage; aber wir hatten keine Fähigkeiten, und die Lehren haben uns nichts genützt.

Hei, hei ŋ ri!

So sind wir Arbeiter geworden und verkaufen unsre Lieder für fünfzig dicke Sabeken.

Hei, hei ŋ ri, hei ŋa!

Stampfen wir heute die Erde gut, so werden wir sie morgen noch besser stampfen (weil wir uns dann mehr an diese Arbeit gewöhnt haben);

hei, hei ŋ ri!

arbeiten wir morgen besser, vielleicht gibt dann der Herr uns eine Belohnung. Gibt er sie uns oder gibt er sie nicht — wir müssen hoch die Stöcke heben und sehr stark aufstoßen,

o o, ŋ ri, hei ŋa!

1) $2^1/_2$ ligatures = 25 Sabeken.

Unterdessen müssen wir unsre Taschentücher auf die Köpfe legen [1]), die schweren Stöcke heben, unsre Lenden schütteln und die Erhöhungen stampfen. Laßt uns stampfen, stampfen!

Man sagt, daß I-Htai-paik, der viel zu trinken liebte, als er alt geworden war, einen Walfisch bestieg und zum Himmel fuhr.

Ham-Sin [2]), welcher der berühmteste Mann der ganzen Welt war, war in seiner Jugend sehr arm und sprach die Vorübergehenden um ein Almosen an.

Wie könnten kleine Leute, wie wir, ihr Lob singen?

Yo tscha, yo tscha!

Laßt uns tapfer stampfen!

Ol ha; hei, hei y ri;
hei, hei ya, ha ha, hei yo;
hei ei, hei; hei, hei yu;
hei, hei o ya!

Ja, ja, wir arbeiten alle Tage; deshalb haben wir nicht bemerkt, wie die Zeit vergeht. Ist heute nicht der 8. des vierten Mondes (Buddha-Fest)? Da wir nicht das Gebirge mit den zehntausend Gipfeln ersteigen können, zu wandeln im Schatten der wieder ergrünenden Bäume, um uns auf der Schaukel zu ergötzen, und da wir noch nicht einmal eine Tasse schlechten Weins getrunken haben, sind wir nicht wahrhaft unglücklich?

Diesen Abend, wenn wir 2 ½ Kandarin empfangen, werden wir dann zum Weinwirt gehen, oder nicht?

Das wäre eine wahre Verschwendung; man darf also nicht daran denken; wir werden unser Geld behalten für unsern Haushalt.

Hei, hei yu; hei, hei ya, ya; hei, hei yu!

Schmetterlinge, Schmetterlinge! Laßt uns in die blauen Berge ziehen! Getigerte Schmetterlinge! Kommt mit uns! Wenn die Nacht uns auf dem Wege überrascht, werden wir uns in den blühenden Lusthainen niederlegen.

Wohlan! wenn die Blüten gefallen sind, werden wir im Schatten der Bäume schlafen.

Wir haben mit unsern Pferden einen Blumenteppich überschritten; jeder Schritt unserer Reittiere, der die Blumen niedertrat, hat daraus Wohlgerüche hervorgelockt.

---

1) Zum Schutze gegen die Sonne.

2) Feldherr und Staatsmann, † 196 v. Chr.

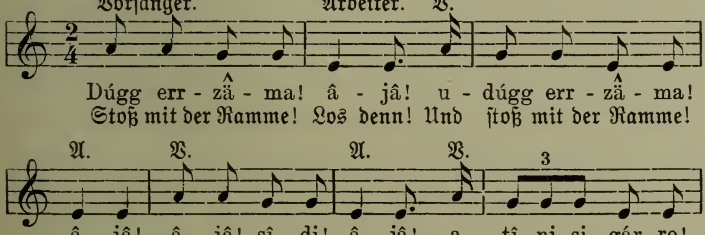
Hei yu, hei yu, ei, hei ya; ha ha, hei yo! Kameraden! o y tscha, ha tscha, ha, hei yu, hei ya, o ho, tscho yo tscha, tscho yo tscha, laßt uns die Stöcke heben, erheben!"

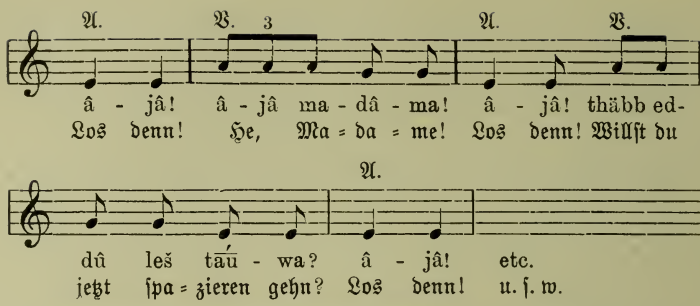
(„Der Gesang endet mit einer langen Reihe von derartigen Ausrufen, die im Chor von allen Arbeitern wiederholt werden.")

Es macht ganz den Eindruck, als ob der Teil dieses schier endlosen Gesanges, welcher von der Lage der Arbeiter handelt, eigens für die Franzosen eingefügt worden wäre, welche den Text aufschrieben. Möglicher Weise ist sogar das Ganze bis auf den sinnlosen Refrain Improvisation. Leider hat der Herausgeber keine näheren Erläuterungen gegeben. Aber täuscht nicht alles, so haben wir ein Produkt derselben Gattung vor uns, welche die folgende von Herrn Professor Hans Stumme mir freundlichst gemachte Mitteilung zeigt:

„Das Feststampfen des Pflasters oder Rammen des Grundes wird in Tunis von Schwarzen besorgt, die ihre Arbeit unter begleitendem Gesang ausführen. Sie haben einen Vorsänger, der ganz kurze Verse mit zwei Hebungen improvisiert. Beim Gesange eines solchen Verses heben die Leute ihre Handrammen empor, die sie mit dem, den Refrain zum vorhergehenden Verse bildenden und richtig den Rhythmus- und Melodieverhältnissen angepaßten Ausruf âjâ („wohlan") niederfallen lassen. So kann man z. B. Folgendes hören:

Nr. 106.





Wie in den beiden Geſängen aus Korea und in dem franzöſiſchen Dreſcherliede ſchließt ſich auch hier der Refrain an das Arbeitsgeräuſch an, und wenn man nach den wenigen uns vorliegenden Beiſpielen urteilen darf, ſo bildet ein ſolcher oft wiederholter, meiſt ſinnloſer Ausruf den urſprünglichen und bei den meiſten allein feſt bleibenden Beſtandteil der Geſänge dieſer Gattung. Der übrige Text iſt Improviſation; nur in dem Dreſchliede, das einer entwickelteren Kultur angehört, liegt wohl ein überlieferter Wortlaut vor.

Weiter muß noch erwähnt werden, daß das Feſtſtampfen des Bodens mit Holzſchlägeln, wie es bei uns nur etwa noch an Scheunentennen und beim Aſphaltieren geübt wird, bei allen Halbkulturvölkern eine große Rolle im Haushalt ſpielt. Aus dem weſtlichen Sudan liegt darüber folgende Schilderung vor[1]): „Der Boden des Hauſes oder der Hütte (in Loko) wird möglichſt geebnet; darauf kommt eine Lage Lehm oder Ton, welcher feſtgeklopft wird. Dieſe dient als Untergrund für eine zweite Schicht von demſelben Material, welches mit Kies und Steinen vermiſcht wird. Auch dieſe Lage wird wiederum durch tagelanges Klopfen und Reiben mit flachen Holzſchlägeln zu einer cementartigen Glätte und

1) Staudinger, Im Herzen der Hauſſaländer (2. Aufl.), S. 65 f.

Festigkeit bearbeitet ... Die Arbeit des Fußbodenklopfens wird von Frauen und Mädchen unter der Aufsicht der obersten Frau ausgeführt. Taktmäßiger Gesang, oft auch noch Trommelspiel, begleitet das Werk."

Schließlich scheint auch das Verpacken der Rohseide, wie es in China üblich ist, den Wechseltaktarbeiten zugezählt werden zu müssen. „Da die Rohseide sehr viel Raum einnimmt, so sucht man sie in möglichst kleine Ballen zusammenzupressen. Ein Quantum Seide wird mit drei Seilen umschnürt, deren Enden auf beiden Seiten je drei Arbeiter in den Händen halten. Während zwei andere Arbeiter mit Hämmern abwechselnd auf den Ballen schlagen, ziehen die Arbeiter an den Seilen, und zwar ebenfalls abwechselnd auf der einen und auf der andern Seite. Dazu singen sie gewöhnlich eines der kurzen Liedchen, die sie in der Schule gelernt haben."[1])

3. Arbeiten im Gleichtakt.

Während in den bis jetzt besprochenen Arbeitsgesängen das unterhaltende und ermunternde Element bei allem Anschluß an den Arbeitsrhythmus deutlich hervortritt, finden wir bei der Arbeit im Gleichtakte dem gesungenen Worte eine ganz andere Rolle zugeteilt. Hier ist seine Aufgabe in erster Linie die, alle Mitarbeitenden zu gleichzeitiger und gleichartiger Kraftaufbietung zu veranlassen, ja erst zu befähigen.

In sämtlichen hierher gehörigen Fällen handelt es sich um die Bewegung einer schweren Last, zu deren Bewältigung eine Mehrzahl von Personen erforderlich ist. Die Tätigkeiten, welche dabei auszuführen sind, können im Heben, Tragen,

1) Mitteilung des Herrn Tsur.

Schieben, Ziehen, Stoßen, Rudern bestehen. Das Ziehen kann wieder eine wagerechte oder eine senkrechte Fortbewegung bezwecken. Demnach würden sich für diesen Abschnitt fünf Arten von Arbeitsgesängen ergeben:

1) beim Heben von Lasten,
2) beim Emporziehen von Lasten,
3) beim Fortziehen oder Schieben schwerer Gegenstände,
4) beim Tragen von Lasten,
5) beim Rudern.

Indessen lassen sich diese Tätigkeiten und die Arbeiter, welche sie verrichten, meist nicht scharf von einander scheiden. Das Gleiche gilt auch von den dazu gehörigen Gesängen, von denen uns oft nur berichtet wird, daß sie bei gemeinsamer gleichzeitiger Kraftaufbietung angestimmt werden. Wir werden deshalb am besten diese Gesänge nach den Arbeitsarten ordnen, bei denen sie vorzugsweise auftreten.

a) Beim Befördern von Baumaterial.

Wenn die Lhoosai, ein Gebirgsvölkchen an der Grenze zwischen Indien und Barma, eine Last tragen oder Bäume im Walde roden, stoßen sie fortwährend in abgemessenen Zwischenräumen alle zusammen den Ruf: hau! hau! aus; ohne diesen Ton behaupten sie nicht arbeiten zu können.[1]) Einen ähnlichen Ruf (hû oder ahu) hat der Chinese schon seit sehr alter Zeit beim Fällen und Heben von Baumstämmen[2]), und bei der Beförderung von Lasten mittels einer

1) Lewin, Wild races of South-eastern India, London 1876, S 271 (cit. bei Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, S. LX).

2) Conrady teilt mir darüber Folgendes mit: Beim Fällen und Aufheben von Bäumen gaben sich die chinesischen Arbeiter das Signal zur taktmäßigen Bewegung durch den Ruf hù oder a-hù (yê-hù), und

Tragstange „eilt er unter beständigem rhythmischen Ausstoßen stets wiederkehrender Laute im Einklange mit den Schwingungen der biegsamen Stange laufartigen Schrittes dahin".[1]) Bei den Javanern singt man, wenn ein Baumstamm gehoben oder nach einem Bauplatze geschleift werden soll, folgende aus sinnlosen Worten bestehenden Zeilen[2]):

Nr. 107.

Einer: ōlēleh djăhō!
Alle: djăhōē!

Als Mackay 1877 in Ostafrika einen Weg und eine Brücke baute, schrieb er über das Benehmen seiner eingeborenen Arbeiter[3]): „Wenn man ins Dickicht einbricht, sind alle beisammen,

zwar kann man ihn dort tausend, ja vielleicht dritthalbtausend Jahre verfolgen. In einem Liede des Shiking (II, 1. V, 2) aus dem 12. Jahrh. v. Chr., heißt es: fat muk hû-hû. „Man fällt die Bäume (unter den einander antwortenden Rufen) hû-hû" (v. Strauß l. c. 261 nicht ganz korrekt: „man fället Holz und stöhnt dabei). Dies interpretiert Hoai-nam-tsï (nach dem Citat im Tsï-tien s. v. hû) im 2. Jahrh. v. Chr.: Wenn heutzutage die Leute einen großen Baum (oder Balken) in die Höhe heben, so rufen die Vordersten aus a-hû (jê-hû) und die Hintersten antworten ebenfalls (d. h. rufen dasselbe); dies ist der Ruf, um etwas Schweres zu heben und die Kraft anzufeuern", und Cû-hī (Tsï-tien a. a. O.) erklärt im 12. Jahrh. unserer Zeitrechnung dieses hû-hû als den „Ton einer Menschenmenge bei gemeinsamer Kraftanstrengung".

1) H. Schumacher im Archiv für Eisenbahnwesen XXII (1899), S. 1213.

2) Mitteilung von Emil Stenzel an Conrady. Vgl. Tafel VIII.

3) a. a. O., S. 50. Ähnlich Th. M. Doughty, Travels in Arabia deserta (I, p. 459): „The loud chant of Beduins at labour is but some stave of three or four words in cadence, with another answering in rime, being words which first happen to their minds, and often with little sense; and when they have sung a couplet somewhile, they will take up a new. — And this is a shepherd's rime which he made of me in the booths: „yâ Khalîl! zey el-tîl", „O Khalîl! sib to the elephant."

und sie feuern sich gegenseitig durch Gesang an, der entweder keinen oder nur wenig Sinn hat. Eins dieser Liedchen, das man sich wohl zu meiner besonderen Erbauung ausgedacht hat, lautet:

Nr. 108.

Eh, eh, msungu mbaya
Tu katti miti
Tu ende Ulaya,

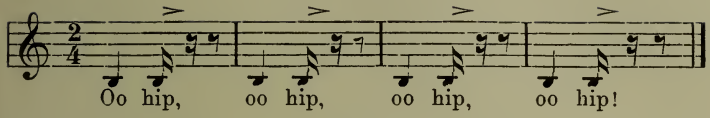
welches umschrieben so viel bedeutet als: „O, ist der weiße Mann nicht sehr bös, daß er die Bäume abschneidet, um einen Weg zu machen, damit die Engländer kommen können!" Und von einer ähnlichen Arbeit auf der Missionsstation Lutindi[1]) in Deutsch-Ostafrika wird berichtet: „So hallte das Tal wieder von den wuchtigen Axthieben der Arbeiter, die ihre Arbeit mit irgend einem Refraingesang begleiteten... Ohne solchen Gesang ist es ihnen fast unmöglich, solche Arbeit zu verrichten. Und das ist gut; denn bei diesen Wechselgesängen muß der weniger Fleißige, ja selbst der ganz Faule rührig nach dem Takte mitschlagen."

Vier sehr altertümliche Gesänge liegen aus dem Kirchspiele Loppi in Finnland vor[2]); alle bestehen aus bloßen Ausrufen und sinnlosen Worten. Die beiden letzten werden gesungen, wenn Baumstämme zum Bau gezogen werden; der zweite soll nicht nur bei dieser Arbeit, sondern auch beim Steinbrechen, der erste bei letzterer Verrichtung allein angestimmt werden. Das Ziehen oder Schieben geschieht in dem durch einen Pfeil bezeichneten Momente.

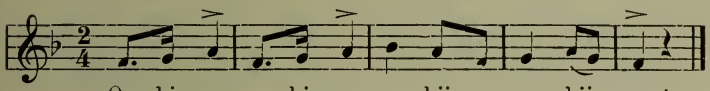
1) Bericht des Missionars Bokermann in der vom Ev. Afrika-Verein herausgegebenen Zeitschrift „Afrika" XIII (1906), S. 24.

2) Gesammelt von Julius Ailio und veröffentlicht in den Abhandlungen der Finnischen Literaturgesellschaft, Teil 81, V, S. 108ff. Die Übersetzung verdanke ich Herrn Dr. H. Palander.

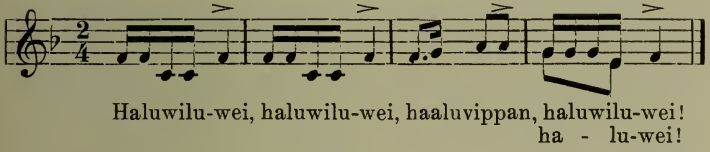
Nr. 109.



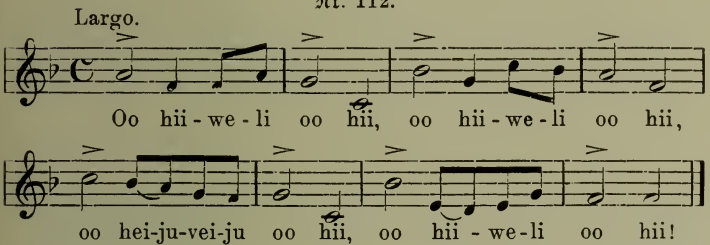
Nr. 110.



Nr. 111.



Nr. 112.



Der Herausgeber bemerkt dazu, daß früher die Baumstämme der Quere nach gezogen worden seien, während sie jetzt der Länge nach auf einer sog. Landebrücke fortbewegt würden, die aus drei trogförmig neben einander gelegten, vom Boden zum Bau laufenden Sparren bestehe. Das Ziehseil werde so um den Stamm gewickelt, daß es einen sog. Zimmermannsknoten und dazu noch einen oder mehrere Stränge bilde.

Die Einförmigkeit der Ausrufe wird bisweilen variiert, indem zwischen dieselben Worte und kurze Sätze mit einem

bestimmten Sinne eingeschoben werden. Sie werden dann zum Kehrreim, und so entstehen Texte wie der folgende, der beim Ziehen leichterer Hölzer gesungen werden soll.

Nr. 113.

1. „Kuppari käy ja vapisee,
sen sumfatirallai rallai raa,
sarvet ne pussissa kalisee,
sen sumfatirallai hurransuu.

2. Söiskös kuppari silakkaa,
sen sumfatirallai rallai raa,
vaikka se vähän janottaa,
sen sumfatirallai hurransuu.

3. Kammarissa on olutta,
sen sumfatirallai rallai raa,
joka sen janon sammuttaa,
sen sumfatirallai hurransuu."

1. Der Schröpfer geht und zittert,
Sen sumfatirallai rallai ra,
Die Hörner klappern im Säckchen,
Sen sumfatirallai huransu!

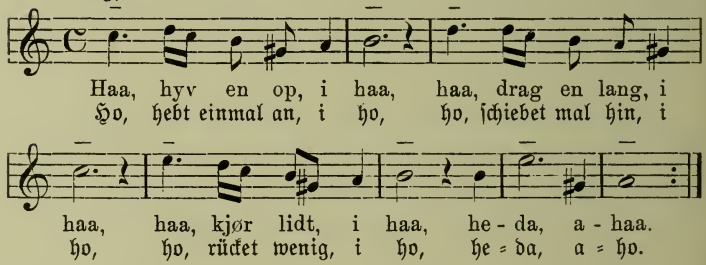
2. Essen Sie, Schröpfer, Strömlinge,
Sen sumfatirallai rallai ra,
Wenn sie auch Durst machen.
Sen sumfatirallai huransu!

3. In der Kammer gibt es Bier,
Sen sumfatirallai rallai ra,
Welches den Durst löscht.
Sen sumfatirallai huransu!

Verwandt damit ist ein Gesang, der im westlichen Norwegen bei Steinarbeitern allgemein üblich ist,[1]) und so lautet:

Nr. 114.

Langsam.



Haa, her rull en frem, i haa! Hier rollt ihn vor!
drag en lidt! Schiebet etwas!

1) Aufgezeichnet und mitgeteilt von Herrn Dr. Ernst Morgenstern aus Berlin.

end lang paa en!	Noch einmal her!
kjør paa en!	Rückt mal an
her maa til!	Hier greift an!
drei paa en!	Dreht ihn um!
saa swing paa en!	So schwenkt herum!
i butten med den!	Grad hinüber!
nu kommer han godt.	Nun kommt er gut.

„Gruppen von 4—6 Arbeitern bemühen sich, Granitblöcke, die in der Nähe abgesprengt sind und zum Bau einer Straße, einer Mauer oder einer Brücke verwendet werden sollen, mit Brechstangen über den unebenen Boden fortzubewegen. Wegen der Ungleichheit des Bodens geschieht die Weiterbewegung unregelmäßig und von Fall zu Fall. Es ist aber unumgänglich nötig, daß die Kräfte der Arbeiter gleichzeitig auf den Stein wirken, sonst rückt er nicht von der Stelle. Deshalb singt einer der Arbeiter in langsamem Tempo das Lied, welches zugleich einen langsamen Rhythmus in die Arbeit bringt. Bei den lang ausgehaltenen Tönen erfolgt eine Bewegung des Steins. Wie diese zu geschehen hat, sagt jedesmal der Text, der als Kommando der Melodie nach Bedarf, der Lage des Steins entsprechend, untergelegt wird."[1])

Bei den Georgiern kommt es nicht selten vor, daß ein ganzes Holzhaus vermittelst Hebeln und untergelegter Walzen aus Holz von einer Stelle auf die andere versetzt wird. Um die Bewegung der Hebel gleichmäßig zu regulieren, stoßen sie

1) Ähnlich hat man sich wohl die Gesänge der Stauer beim Holzhandel in Danzig zu denken, über die wir merkwürdiger Weise durch einen Bericht des Musée Social in Paris unterrichtet werden (Mémoires et Documents, Année 1905, p. 70) und denen die Texte verbreiteter Volkslieder zu Grunde gelegt werden, mit einem in jeder zweiten Zeile einsetzenden Refrain. — Steinbruchsarbeiten werden auch in Palästina unter Gesang vollzogen: L. Bauer, Volksleben im Lande der Bibel, S. 20.

sinnlose Laute aus, wie „e-le-ssaa!" „a-a-haa!", die als Signal zur Vereinigung der Kräfte dienen.[1])

Ähnliches ist auch bei uns zu beobachten. In Österreich leitet der vorarbeitende Zimmermann das Ziehen und Schieben von Holzstämmen mit dem Gesang:

Hii — o — ruck,
Hioo — ruck,
Hiio — schieben!

b) Der Totowaka der Neuseeländer.

Die Neuseeländer haben eine Art von Gesängen, die sie Toto-waka nennen.[2]) „Obgleich ohne musikalischen Wert, entsprechen diese Gesänge doch in wunderbarer Weise dem Zwecke, für den sie bestimmt sind, nämlich eine Anzahl Personen in den Stand zu setzen, beim Schleppen schwerer Holzstämme oder von Kanoes über Land eine gleichzeitige Kraftäußerung auszuüben. Wer die Gesänge der Matrosen beim Entladen eines Schiffes oder beim gemeinsamen Ziehen an einem Tau gehört hat, wird die Art, wie sie gesungen werden, völlig verstehen. Diese Gesänge bewegen sich in sehr verschiedenem Zeitmaß, je nachdem schwere oder leichte Lasten zu ziehen sind. Wird bergan geschleift, so wird der Vers aus langen Wörtern gebildet, von denen jedes ebenso schwer und mühselig aus dem Munde der Ziehenden zu kommen scheint, wie sie über den Boden vorrücken. Aber wenn das Hindernis überwunden ist und ihre Bewegungen freier und rascher werden, wird ein anderer Takt angewendet, gebildet aus einer Folge von kurzen Silben."

1) Gogitschayschwili, Das Gewerbe in Georgien, S. 27.

2) Ed. Shortland, Traditions and Superstitions of the New Zealanders (London 1856), p. 162—165.

„Die ersten fünf Zeilen des folgenden Beispiels bilden einen Gesang, den man Puhwa oder Hari nennt. Er ist bestimmt, von einer einzigen Stimme gesungen zu werden, um das Zeichen zu geben, daß man sich zum Ziehen anschickt. Dann folgt der Toto-waka, dessen Verse abwechselnd gesungen werden — einer von dem Vorsänger, während die Zieher Atem holen, die Antwort von allen, welche gerade zusammen ziehen."

Nr 115.

Puhwa oder Hari.

Toia Tainui, te Arawa,	Zieht, o Tainui[1]), zieht die Arawa[2]),
Kia tapotu ki te moana.	Sie vom Stapel zu lassen aufs Meer.
Koia i hirihara te mata-	Sicher schoß nieder der Donner-
watitiri takataka-tumai	keil, hierherzu fallend,
I taku rangi tapu.	Auf meinen heiligen Tag.

Toto-waka.

Vorsänger:	Ka tangi te kiwi.	Es schreit der Kiwi.[3])
Alle:	Kiwi. (Kurzer, rascher Zug!)	Kiwi.
Vorsänger:	Ka tangi te moho.	Es schreit der Moho.[3])
Alle:	Moho.	Moho.
Vorsänger:	Ka tangi te tieke.	Es schreit der Tieke.[3])
Alle:	Tieke.	Tieke.
Vorsänger:	He poho anake.	Nur ein Bauch.
Alle:	To tikoko, tikoko! (Anhaltender Zug.)	Gabelt ihn auf, gabelt ihn!
Vorsänger:	Haere i te ara!	Haltet den Weg ein!
Alle:	Tikoko! (Starker Zug.)	Gabelt ihn auf!
Vorsänger:	Ko te tau-rua te rangi.	Es ist heute das zweite Jahr.
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Ko te hao-tane.	Es ist der Menschenfänger.
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorsänger:	Homai me kawe.	Macht Platz hier und [schleppt ihn!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!

1) Stammname. 2) Name eines Bootes.
3) Namen von Vögeln.

Vorſänger:	Me kawe kiwhea?	Aber wohin ihn ſchleppen?
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorſänger:	A-ki te take.	Ah, die Wurzel!
Alle:	Take no tu. (Langer Zug.)	Wurzel von Tu.
Vorſänger:	E hau!	O Wind!
Alle:	Toia! (Langer Zug.)	Zieht hinweg!
Vorſänger:	Hau riri!	Raſender Wind!
Alle:	Toia!	Zieht hinweg!
Vorſänger:	Toia ake te take!	Zieht die Wurzel abwärts!
Alle:	Take no tu.	Wurzel von Tu.

(Pauſe, und dann neuer Anlauf.)

Vorſänger:	Koia rimu haere!	Alſo, geh' weiter, Rimu![1])
Alle:	Kauaea! (Starker Zug.)	Munter, Leute!
Vorſänger:	Totara haere!	Geh' weiter, Totara![1])
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorſänger:	Pukatea haere!	Geh' weiter, Pukatea![1])
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorſänger:	Homai te tu!	Gib mir den Tu!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorſänger:	Homai te maro!	Gib mir den Maro!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorſänger:	Kia whitikia!	Straff anziehen!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorſänger:	Taku takapu.	Mein Bauch!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorſänger:	Hihi, e!	Drei lange Silben, um zu bezeichnen, daß ein langes ſtarkes Anziehen nötig iſt, um eine Unebenheit des Bodens zu überwinden.
Alle:	Haha, e!	
Vorſänger:	Pipi, e!	
Alle:	Tata, e!	
Vorſänger:	Apitia!	Zuſammen!
Alle:	Ha! (Kurzer raſcher Zug.)	Ha!
Vorſänger:	Apitia!	Zuſammen!
Alle:	Ha!	Ha!
Vorſänger:	Ko te here!	Den Strick!
Alle:	Ha!	Ha!
Vorſänger:	Ko te here!	Den Strick!
Alle:	Ha!	Ha!

1) Namen von Waldbäumen, die zum Bau von Kanoes benutzt werden.

Vorſänger:	Ko te timata!	Und den Speer!
Alle:	E-ko te tikoko pohue.	Ah! und die Pohue-Gabel.
Vorſänger:	E-ko te aitanga a mata.	Ah! und das Feuerſtein-Kind.
Alle:	E-ko te aitanga a te hoe-manuka.	Ah! und das Kind des Manuka-Ruders.

Damit treten die Leute hinweg. Dann eine Pauſe, und darauf neuer Anlauf.

Vorſänger:	ko au, ko au.	Ich bin's, ich bin's.
Alle:	Hitaue! (Langer Zug.)	Ein langer Zug!
Vorſänger:	Mate ko te hanga.	Das Ding iſt tot.
Alle:	Hitaue!	Ein langer Zug!
Vorſänger:	Turuki, turuki!	Rutſch fort, rutſch fort!
Alle:	Paneke, paneke!	Schlüpf zu, ſchlüpf zu!
Vorſänger:	Oioi te toki!	Schwingt die Axt!
Alle:	Kauaea!	Munter, Leute!
Vorſänger:	Takitakina!	Zieht's hinaus!
Alle:	Ja!	Alſo!
Vorſänger:	He tikaokao.	Es iſt ein Hahn.
Alle:	He taraho!	Es iſt ein Taraho.[1])
Vorſänger:	He parera.	Es iſt eine Ente.
Alle:	Ke, ke, ke, ke!	Quak, quak, quak, quak!
Vorſänger:	He parera.	Es iſt eine Ente.
Alle:	Ke, ke, ke, ke!	Quak, quak, quak, quak!

c) Bei Ausgrabungen.

Bei größeren, lange Zeit hindurch ſich fortſetzenden Arbeiten erfährt dieſer anſpruchsloſe Singſang mancherlei Variationen. Bezeichnend dafür ſind die Beobachtungen, welche die Leiter von Ausgrabungen im Orient regelmäßig zu machen pflegen. Auch dort ſingen die Arbeiter bei jeder, wenn auch noch ſo kleinen, gemeinſchaftlichen Kraftäußerung. „Hierbei macht ſtets einer derſelben, gewöhnlich einer der Älteren, den Vorſänger, während die anderen ihren eintönigen Refrain dazu geben. Je nach den Umſtänden erfindet der Sänger irgend eine Phraſe,

1) Name eines Vogels.

welche bei etwaiger poetischer Begabung gelegentlich von Zeit zu Zeit durch eine andere ersetzt wird, die alsdann auch einen anderen Refrain bedingt. Meistens hat dieser Gesang einen religiösen Charakter, oder er bedeutet gegenseitige Aufforderung zur fleißigen Arbeit, und gewöhnlich wird ein und dieselbe Phrase sehr häufig, mitunter wohl fünfzigmal, wiederholt."[1]) Oft wird der Leiter der Ausgrabung oder sein Aufseher in den Gesängen bedacht, manchmal auch noch andere Personen. Die Improvisationen folgen dem ganzen Tagewerk von seinem Beginn bis zum Ende, wie nachstehende Auslese zeigt, die der von Dr. H. Schäfer bei den Tempel-Ausgrabungen von Abusir im Ägypten während des Winters 1900/1901 angelegten Sammlung[2]) entnommen ist.

Nr. 116. (Morgengesang.)

U-ṣabaḥna ʿaṣdīn Alla,
ʿala bābak, ja kerīm, jalla,
ʿala bāb min fataḥ abwābak.
Wa-la ḥaul wa-la ʾūwa illā-bak.

1) Zeitschr. d. Ges. f. Erdkunde zu Berlin. IX (1874), S. 303. 305 f. Vgl. Borchardt in d. Mitteilungen der deutschen Orientgesellschaft Nr. 14, S. 8 f. Ähnliches erzählt Dr. R. Koldewey (Illust. Zeitung vom 19. Okt. 1899, S. 543) von den Ausgrabungen der deutschen Orientgesellschaft in den Ruinen von Babylon: „Infolge der Sticheleien, die manchmal in den improvisierten Strophen enthalten sind, kommen verschiedene Arbeitergruppen leicht ein bischen hart an einander. Friedlicher ist eine andere Art von Singerei, bei der einer vortanzt, der Rest am Refrain teilnimmt. Rhythmus ist dabei die Hauptsache: mit den Füßen stampfen, Arme schwenken, mit dem Kopfe wackeln. Die Melodien sind mager, die Texte meist von überraschender Fadheit". Texte sind veröffentlicht von G. Meißner in den Mitteilungen des Seminars für orient. Sprachen VI, 2, S. 122 ff. — Wie alt die Sitte ist, zeigt Ibn Hischam, Leben Mohammeds, übers. von Weil, II, S. 94.

2) Die Lieder eines ägyptischen Bauern (Leipzig 1903), Nr. 1—7. 24—38.

Wir wenden uns am Morgen zu Gott.
An deiner Tür (stehen wir), du gütiger Gott,
An der Tür dessen, der deine Gnadentüren geöffnet hat.
Und es gibt keine Gewalt und keine Kraft außer in dir.

Nr. 117. (auf den Aufseher, der gern den großen Herrn spielt.)

Dä-l-efendi ʾā'id ʿala-l-ʿelwe
bīṭ ṭarbūš wer-ra ʾabe-l-ḥilwe.

Sieh, der Effendi sitzt auf der Höhe
Mit dem Tarbusch und dem süßen Halse.

Nr. 118. (bei heißer Arbeit.)

Ia sämsê higgi, balāš dalā'a;
di šuṛlê mīri wa-la fīšê šafā'a.

Wandre weiter, Sonne, laß die Ziererei!
Das hier ist eine Fronarbeit, bei der es keine Fürsprache gibt.

Nr. 119. (vor der Mittagspause.)

Ia sīdi, ṛaddi katākîtak,
lēmûtu wa-la ḥaddê jeṛitak.

Ach, mein Herr, laß deine Küchlein zu Mittag essen,
Sonst sterben sie, und keiner wird dir dann weiter helfen.

Nr. 120. (nach der Mittagspause.)

Kalna we-ʾumna, ʿoʾbā-l-ʿafa-lla!
rauwaḥ, ja mirsāl, ʿâwaḍak ʿal-Alla!

Wir haben gegessen und sind aufgestanden. Wenn doch erst Feierabend wäre! Geh', Bote[1]), Gott lohne dir!

Nr. 121. (vor Feierabend.)

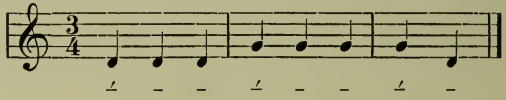
Ia-lli maʿākum is-sāʿât,
ādi miʿâd ʿafa-lla fāt!

Ihr, die ihr die Uhren habt,
Seht, die Zeit des Feierabends ist schon vorüber!

1) Der das Mittagsessen vom Dorf zur Arbeitsstelle gebracht hat.

Natürlich beschränken sich die Gesänge nicht auf diese Stoffe; alles, was irgend in dem einförmigen Leben der Fellachen Neugierde, Spott oder Zuneigung weckt, ruft schlagfertige Improvisationen hervor, die sich zwanglos in den Arbeitsgesang einfügen und bei den Genossen rasch ihren Widerhall finden.

Über die Ausgrabungen in Babylon schreibt mir Herr Professor F. H. Weißbach: „Von den Arabern werden zur Arbeit gern Lieder gesungen, die den Namen hôusa, Pl. hôusât, haben. Sie bestehen aus je einer Zeile von acht metrisch langen Sylben, die gemäß der gewöhnlichen Melodie wahrscheinlich als zwei Molossi und ein Spondeus aufzufassen sind, also



Der Hergang ist gewöhnlich der, daß eine angesehene Persönlichkeit ein derartiges Lied — oft ex improviso — anstimmt, ein oder zweimal wiederholt, daß dann der ganze Chorus einfällt und das „Lied" einige Dutzend Male herunterbrüllt, bis auf ein gegebenes Zeichen Stille eintritt, und jemand ein neues zum Besten gibt.

Dem Inhalte nach sind die meisten dieser Lieder Spottverse auf Feinde. Man würde sie deshalb besser als „Kriegslieder" bezeichnen. Doch haben manche auch einen harmloseren Inhalt, und diese werden dann bei der Arbeit bevorzugt. Hier einige Beispiele:

Nr. 122.

1. Iā bīek, el-|bahšīš en|rīda.
„O Herr, wir wünschen das Trinkgeld."

2. Dām Allāh | rās el-bīek | inna!
„Erhalte uns Gott das Haupt des Herrn!"

Mit dieser Hôusa̤ wurde Professor Dr. F. Delitzsch am 13. Mai 1902 begrüßt, als das vorher absichtlich verschüttete bunte Stierrelief am Istar-Tor in Babylon wieder ausgegraben wurde.

3. I̯ā bī̯e̯k, is|mat sūr Is|ka̤nda̤r.

„O Herr, dein Name ist (wie) die Mauer Alexanders" (des Großen, die dieser gebaut haben soll, um die Welt vor der Gottlosigkeit des Gog und Magog zu schützen).

4. Billa̤‿l-mā | u̯orda̤t nō|ridha̤.

„Mit Gott(es Hülfe) werden wir, was nicht geblüht hat, zum Blühen bringen."

Wurde im Sommer 1901 gesungen, als die Arbeiter in dem trockenen Euphratbett einen Kanal von der Wasserrinne nach dem Ufer zu gruben.

Ein Spottvers:

5. H̱allā̤ta̤ | mitu̯a̤ʒʒir | bīda̤.

„Ich habe bewirkt, daß er seine Hand als Badehose benutzt." — Der Sänger hat den Feind bis auf die Haut ausgeplündert.

d) Kulilieder.

Der gleichen Erscheinung begegnen wir bei den Kuli, jener armen Menschenklasse, die überall im Bereiche des indischen Ozeans und in Ostasien die Arbeiten von Tagelöhnern, Erdarbeitern, Lastträgern und dgl. verrichtet. Ellis[1]) hörte ihre einförmigen Weisen in Port Louis auf Mauritius beim Entladen der Schiffe; Jacobsen[2]) fand sie selbst in den kleinsten Häfen des Bandameeres, und aus Celebes liegt der Text eines ihrer Gesänge (tiboto) in Übersetzung vor.[3]). Genauer sind sie in Indien beobachtet und zum Teil, unmittelbar wie sie bei der Arbeit gesungen wurden, aufgezeichnet worden, sodaß uns

1) Three visits to Madagascar (London 1858), S. 53.

2) a. a. O., S. 180.

3) Volksdichtung aus Indonesien, übersetzt von T. J. Bezemer (Haag 1904), S. 319 f.

eine zutreffende Vorstellung ermöglicht ist[1]). Die Kuli teilen sich gewöhnlich in Rotten (gangs), die zusammen eine Arbeit übernehmen. „In der Regel singt ein Mitglied vor, und die übrigen fallen im Chor ein. Auf Schiffen ist jedoch der Vorsänger immer der gleiche und wird zur Belohnung für die Ermunterung, die er durch seinen Gesang den übrigen angedeihen läßt, von schwerer Muskelanstrengung befreit. Sonst wechselt man in den Kuli-Rotten mit dem Vorsingen ab, sodaß jeder Mann ein vollständiges Lied liefert. Natürlich kommt es vor, daß einer oder der andere nicht singen kann und sich nie über den Chor erhebt; aber das sind Ausnahmen von der Regel. Manche von den Gesängen werden in langen Zeilen langsam wiederholt: diese wendet man an, wo die Arbeit große, in verhältnismäßig langen Zwischenräumen erforderliche Kraftaufbietung nötig macht. Andere dagegen sind darauf eingerichtet, rasche, aber weniger starke Kraftäußerung zu begleiten. Die Arbeitsgesänge (labor songs) sind Äußerungen einer ungebildeten Volksklasse, und ihr Dialekt ist den Indern aus angesehenen Kasten beinahe unverständlich. Die erste der folgenden Proben ist ein lustiges Opfer für Pillaiyar, der als Gott des Bauches bekannt ist und mit seinem eigentlichen Namen Ganesa heißt. Er wird allgemein als Gott des günstigen Zufalls, als Beseitiger von Schwierigkeiten verehrt, besonders in den unteren Klassen. Man stellt ihn mit einem Elephantenhaupte und einem ungeheuern Magen dar. Ganesa steht in naher Verbindung mit Saraswati, der Göttin des Lernens, insofern als er nur solche Schwierigkeiten beseitigt, die nicht mit Hülfe tüchtiger Kenntnisse überwunden werden können. Die Volksmythologie macht beide Gottheiten zu Geschwistern."

1) Das Folgende nach Charles E. Gover, The Folk-Songs of Southern India (London 1872), S. 180 ff.

Nr. 123.

1. Pillaiyar stets gut Glück euch bracht'
Und Saraswati Witz.
Ho, Ho! schafft hart![1])
Der Gott war, eh' man Häuser macht'.[2])
O ebne unsern Weg!
Ho, ho! schafft hart!

2. Eh' Arbeit war, warst du — kein Traum!
Pillaiyar, ebne Bahn!
Dort unter dem Bananenbaum
Bet' ich Pillaiyar an.

3. Goldfüß'ger Gott, stets schwebe mir
Vor Augen deine Huld!
Pillaiyar, Gott, begegn' ich dir,
Wie zahl' ich meine Schuld?

4. Werd' nehmen grüne Linsen, gut
Mit zehn Pfund Reis gemischt,
Ölsaat auch — wie sie duften tut,
Wenn man den Reis auftischt!

5. Nehm' Zuckerrohr 'nen Haufen dann,
Dick wie des Schäfers Stab —
Ein Wasserhebwerk wol gewann,
Dem solche Stang' man gab.[3])

6. Pflück' dann 'ne Jackfrucht, groß und schwer,
Grad von dem tiefsten Ast[4]),
Den Guavabaum ich auch entleer'
Der übersüßen Last.

---

1) Der Refrain wiederholt sich durch das ganze Lied alle zwei Zeilen.

2) Die Übersetzung ist hier und Str. 2, Z. 1 unsicher. Ich habe unter den beiden vom Herausgeber vorgeschlagenen Erklärungen diejenige gewählt, welche den einfachsten Sinn ergibt. Es wäre danach anzunehmen, daß das Lied beim Hausbau gesungen wurde.

3) D. h. das Zuckerrohr soll so dick sein wie ein Stab, mit dem man Vieh treibt, oder wie eine Stange, an die man ein Gefäß hängt, um das Wasser emporzuheben.

4) Wo die schönsten Früchte hängen.

7. Dies bring' ich dir. Hab' noch im Sinn
Zu pflücken grünes Laub;
Den Nordhang aufwärts stehn im Grün
Platanen, wie ich glaub'.

8. Und auf der Südseit' prächtig prangt
Des Teakbaums spitzes Laub;
Die Blüte, die am Felsen hangt,
Ich mit der Leiter raub';

9. Mit Haken und mit Messer scheer'
Ich Knospen voll und rar.
Bald blühn sie auf und schmücken sehr
Manch pechschwarz Lockenhaar.

Nr. 124.

1. Der Lohn ist klein;
Yo ho! Hebt[1]) ho
O güt'ger Herr!
Yo ho! Hebt ho!
All im Verein
Yo ho! Hebt ho!
Erflehn wir mehr,
Yo ho! Hebt ho!

2. Der milde Mann,
Ist er uns hold,
Hilft uns auch dann
Zu höherm Sold.

3. Sein(e) Herrlichkeit
Hört unsre Bitt'
Und teilt uns Leut'
Was Gutes mit.

Der letzte dieser Gesänge schloß sich — offenbar in Rechnung auf die Freigebigkeit des Zuhörers — unmittelbar an einen anderen weit längeren im gleichen Versmaße an, der deshalb merkwürdig ist, weil er die Geschichte des Sündenfalls und der Erlösung nach christlicher Auffassung erzählt. Die Kulischar, welche ihn sang, bestand nur zu einem Drittel aus Christen, und der Sammler hatte den Eindruck, daß der Text ohne Rücksicht auf seinen Inhalt auswendig gelernt

1) Im Englischen heave. Vielleicht soll das Wort aber auch im Sinne von heave ahead (vorwärts! drauf los!) verstanden werden. Der Herausgeber bemerkt bei einem ähnlichen Gesang, der Ruf des Chores laute Yellè! — ein korruptes Wort, das bedeuten solle: work hard oder well.

war, weil die kurzen Verszeilen sich für eine in raschem Takte verlaufende Arbeit eigneten. Aber bei der Art, wie die Gesänge vorgetragen werden, genügte es offenbar, daß der Vorsänger ein Christ war; denn der Chor sang nur den Refrain. Auch an das Ende dieses halbreligiösen Gesanges sind ein paar Strophen über den Lohn angehängt. Der Sänger fragt, warum man mit der Arbeit so eilen wolle? Sie seien Tagelöhner, ihr Lohn hoch genug, um sie am Leben zu erhalten; würden sie heute fertig, so hätten sie morgen nichts zu tun.

Das merkwürdigste Stück der Sammlung ist aber ein Tanzlied der Bajaderen, das die Kuli für ihre Arbeit angenommen hatten. Der Herausgeber meint, es sei unter ihnen entstanden, etwa in einem Gefühl der Reaktion, das den Arbeiter vom Glück der Faulen träumen und den Hungrigen in der Vorstellung üppiger Mahlzeiten schwelgen lasse. Dem scheint mir jedoch der ganze Inhalt des tief empfundenen Liedes zu widersprechen, namentlich aber die zu dem Ganzen nicht passende Schlußstrophe. Nimmt man an, daß nur diese letztere unter den Arbeitern entstanden ist, während die übrigen vier Strophen einen wirklichen Bajaderengesang darstellen, so wird das Ganze verständlich. Wir hätten dann hier einen Fall, wo ein Gesang aus der Sphäre des Spiels in die der Arbeit übergetreten ist; wir werden später auch die entgegengesetzte Erscheinung kennen lernen.

Nr. 125.

1. Von dem Ganges sie trugen das Wasser herbei
In dem Messinggefäß.
Hebt oh! Hebt oh!
Meine Füße ich wusch, als ein Tanzmädchen frei,
Wischt' mit Seide sie ab.
Hebt oh! Hebt oh!

2. Laßt uns treten vereint vor Madavans[1]) Altar:
Laßt uns beten zu ihm!
Bringen wir unsre Blüten dem Göttlichen dar,
Leuchtet neu uns die Freud'.

3. Welche Wonne geht über der Liebenden Lust?
Und dies all ist für uns!
O, ihr Mädchen, mir schwillt wie der Pfauhenn' die Brust,
Bin zum Tanze gebor'n.

4. Welche Freude, geboren zu sein für den Tanz!
Und was wünsch' ich mir mehr?
Welche Lust das Gefühl: ich kann mehr als im Glanz
Selbst der Fürst auf dem Thron. —

5. Will lieber noch sein nur ein Klumpen von Ton
Als nur so eine Dirn',
Denn ein Töpfer macht doch ein Geschirr noch davon,
Und das nützt doch zu was.

Auch in Japan hat die den indischen Kuli entsprechende Arbeiterklasse, dort Nin-soku genannt, neben den Kiyari der Träger eigentliche Arbeitslieder. Ich bin in der Lage, zwei kleinere Stücke hier mitzuteilen, die freilich nicht ganz leicht zu erklären sind.[2])

Nr. 126.

Fune wa, nāāā
Oite-ni ho kakete hashiru, nān yē;
Hayaku, sāā! Atsuta-ni tomaritaya.
Aye! Hachibei dōshita mmadémo nòndakà?
Nándaka hara-nḗ.
à, dókkoi, dókkoi!

---

1) Abgekürzt aus Mahadevan, der große Gott, ein gewöhnlicher Beiname des Siwa. — Der Kehrreim der 1. Strophe wird natürlich auch in dieser und den folgenden Strophen wiederholt.

2) Text und Übersetzung von Nr. 126, 127 u. 129 erhielt ich wieder durch die Freundlichkeit Conrady's (vgl. Anm. 2 zur S. 143).

Übersetzung.

Das Schiff — naaa
fährt mit günstigem Wind und aufgespannten Segeln — nan ye!
Rasch — saa! — in Atsuta möchte ich rasten.
Aye! Was hast du gemacht, Hachibei? hast wol gar ein Pferd verschluckt?
Was es ist, weiß ich nicht.
A, dókkoi, dókkoi!

Nr. 127.

Koi-no omo-ni onāāā
Tsundara
Omma-ni ikuda arō yara shine nukui.
Nanayēēē!

Übersetzung.

Wenn man der Liebe schwere Last
aufhäuft
auf ein Pferd, wie viel (Pferde) man brauchen wird, das ist schwer zu sagen.
Nanayeee!

e) Lastträgergesänge.

Aus Japan liegt ein Beispiel eines Lastträgergesanges vor, der aus lauter Ausrufen besteht:

Nr 128.

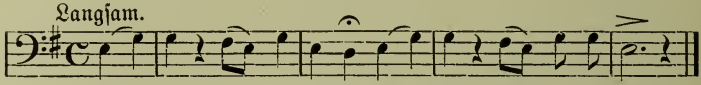
Hō hoiyo hō hoyo,
yĕ kŏră sassa!
hō ho yoi yoi,
yē kŏră sassa!

Der Gesang wird angestimmt, wenn die Träger eilen; er dient ersichtlich der Ermunterung und Anspornung. Die Japaner haben für solche Taktlieder, die bloß aus sinnlosen Ausrufen bestehen und bei allerlei gemeinsamen Arbeiten gesungen werden, sogar einen eignen Namen: Kiyari — ein Beweis, daß sie sehr häufig vorkommen.[1]) In einem gewissen

1) Mitteilungen von Conrady. Er verweist noch auf Hepburn, Japan.-engl. Dict. s. v. Kiyari: the song of persons uniting their strength to do anything, as lifting, pulling etc.

Gegensatze zu dem japanischen Beispiel steht der nachfolgende russische Trägergesang.[1]) Er klingt wie ein Aufstöhnen der unter schwerer Last dahinkeuchenden Leute.

Nr. 129.



Im Hafen von Zanzibar sah Richard Böhm[2]) „Sklaven, die zu zwei unter eigentümlichem Wechselgesang schwere Lasten schleppten". Näheres berichtet Stanley[3]) über diese Leute: „In der Stadt Zanzibar hört man zu allen Stunden Neger=Hamals (Lastträger) zu zweien beim Transport von Säcken, Kisten u. dgl. eine Art von monotoner Melodie singen, durch die sie sich gegenseitig aufmuntern und nach der sie marschieren, wenn sie sich barfüßig durch die Straßen bewegen. Man kann diese Leute in kurzer Zeit als alte Bekannte an der Konsequenz erkennen, mit welcher sie ihre Melodien singen. Mehrmals des Tages habe ich dasselbe Paar unter den Fenstern des Konsulats vorbeigehen und immer dieselbe Melodie mit den gleichen Worten wiederholen hören. Mancher würde diese Lieder wohl für albern halten; aber für mich haben sie einen gewissen Reiz, und ich halte sie für vollständig zweck=entsprechend."

---

1) Von Frau V. Seroff aus Moskau mir mitgeteilt. Der Gesang stammt aus dem Gouvernement Simbirsk.

2) Von Sansibar zum Tanganjika (Leipzig 1888), S. 7. Dasselbe berichtet Klunzinger, Bilder aus Oberägypten, S. 21: „Größere Lasten werden zuweilen auf zwei durch Querstricke verbundenen Langstäben von vier Mann springend und im Takte singend getragen."

3) Wie ich Livingstone fand I, S. 18.

Velten[1]) hat seitdem eine Anzahl dieser Liedchen veröffentlicht, die außerordentlich charakteristisch sind. So z. B.

Nr. 130.

Kwanza hê les, kwanza hê	Der Anfang ist heute, der Anfang ist da,
aṣ-ṣubuḥi na mapema les,	Morgens in der Frühe, heute;
kwanza tuombe muungu.	Doch wollen wir als Erstes zu Gott beten.

Nr. 131.

Palia, palia,	Grabe, grabe!
binti Ḥemedi	Die Tochter des Ḥemedi
kaupiga jembe mqarafuu,	Will das Nelkenfeld bestellen.
palia, palia!	Grabe, grabe!

Nr. 132.

Kwa mama Yaya,	Wir wollen zu Mama Yaya gehen,
les kwa mama Yaya,	Heute zu Mama Yaya
muhogo kwa tembo tamu	Und Kassawa mit süßem Palmwein trinken
kwa mama Yaya.	Bei der Mama Yaya.

Eine besondere Klasse der Kuli bilden die Palankinträger. Über die ganze Einrichtung berichtet Emil Schmidt[2]): „Der Palki ist ein kräftiger langviereckiger Holzrahmen, von dem nach vorn und hinten je eine lange, runde, am freien Ende etwas aufgebogene Tragstange abgeht.[3]) In dem Rahmen ist ein schmaler Stuhl mit Schattenverdeck angebracht. Von den Stangen hängen an kurzen Schnüren dicke Baumwollkissen als Schulterpolster für die Träger herab, die paarweise die Stange auf der entgegengesetzten Schulter tragen, indem der Hintermann seinen einen Arm auf den Rücken des anderen auflegt; die beiden Männer jedes Paares stämmen sich schräg gegen einander, um größeren Widerstand gegen

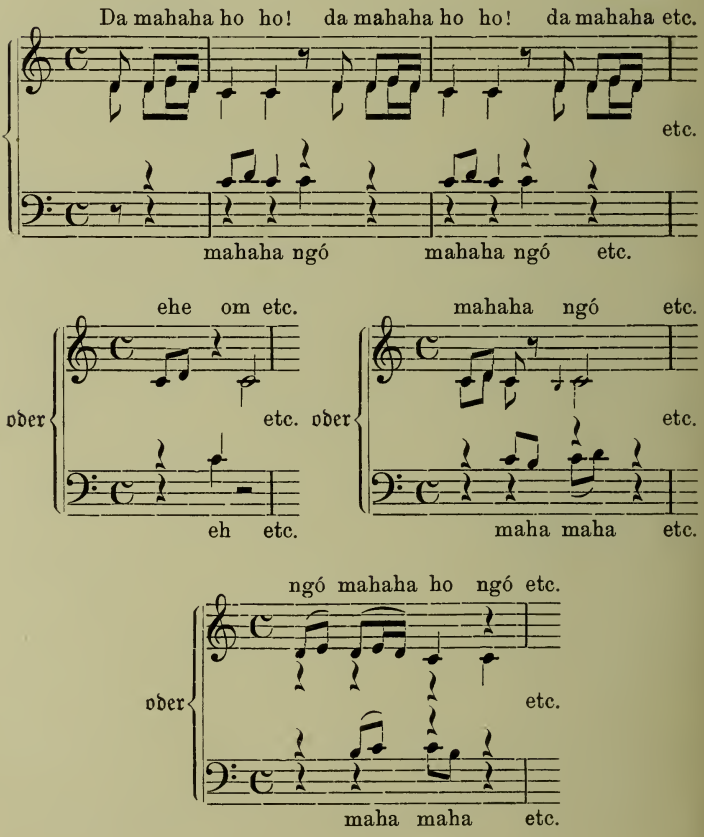
1) Sitten und Gebräuche der Suaheli, S. 227 ff. Nahe verwandt damit sind die Sklavenlieder S. 309 f.

2) Reise nach Südindien, S. 110 f.

3) Abbildungen bei Grierson, Bihar Peasant Life, S. 45 ff.

seitliche Bewegung zu erzielen: alle fünf Minuten wird die Schulter, alle fünfzehn bis zwanzig Minuten die Träger selbst gewechselt. Das Tempo des Marsches ist sehr rasch, etwa so, wie der Laufschritt der italienischen Bersaglieri; dabei wird gern ein rhythmischer Gesang von nur ein bis zwei immer wiederholten Takten angestimmt. Meine Träger sangen immer eine der folgenden Weisen:

Nr. 133.



Die Worte sind sinnlos; das sind aber die Marschlieder dieser Leute nicht überall. „Die Palankinträger", erzählt Gover[1]), der Sammler der oben mitgeteilten Kulilieder, „sind große Sänger, sehr darauf erpicht, sich an geizigen Reisenden dadurch zu rächen, daß sie auf diese Verse improvisieren, in denen sie allerlei Betrachtungen anstellen über die körperlichen und sittlichen Eigentümlichkeiten ihrer Passagiere und der nächsten weiblichen Verwandten derselben. Da nur wenige Europäer ihre Mundart verstehen, so gehen ihnen diese Angriffe fast immer straflos hin. Ich erinnere mich eines stämmigen Herrn, der Träger für eine Gebirgsreise gemietet hatte, aber entweder so schlecht bei Kasse oder so wenig freigebig war, daß er ihnen in Anbetracht seines ungewöhnlichen Gewichts nicht ein ordentliches Trinkgeld versprochen hatte. Unglücklicherweise verstand er gut die tamulische Volkssprache. Kaum waren sie recht in den Bergen, so fing sein Leid an. Meile auf Meile wurde ein neues Spottbild von ihm entworfen. Es ging gegen die Würde, Einsprache zu erheben; aber es ging auch über menschliche Kraft, geduldig zuzuhören. Der Reisende schäumte vor Wut. Er befahl ihnen still zu sein — er wolle schlafen. Sie gehorchten für eine Weile; dann brach wieder die eintönige Klage hervor gegen das widrige Schicksal, das sie zwang, 'einen Berg auf einen Berg zu tragen'. Sie erreichten ihr Ziel, aber nicht in der Weise, wie sie erwarteten. Der Reisende wollte nicht zahlen und konnte auch ihre beleidigenden Anspielungen nicht einstecken. Als sie noch eine gute Strecke vom Ziele entfernt waren, beschloß er, die Träger zu entlassen und sich seinen eigenen Beinen anzuvertrauen. Stundenlang

1) a. a. O., S. 181. Vgl. auch Graul, Reise in Ostindien V, S. 76. Graf von Görtz, Reise um die Welt II, 350f.

nachher langte ein erschöpfter Fußgänger auf der Höhe an — ein Opfer dravidischer Stegreifdichtung."

Auch aus Japan liegt mir ein Gesang der Sänftenträger (Di-wake) vor, den ich hier folgen lasse.

Nr. 134.

Hakone hachi ri wa, nā!
Uma-de mo kosu-ga, nā!
Kosu-ni kosarenu,
Ci gawa!

Den achtmeiligen Bergpaß von Hakone
Kann man wol mit einem Pferde überschreiten;
Aber was man nicht überschreiten kann, wenn man's auch oft gewollt hat,
Das ist der Fluß Oi.[1])

Das gleiche Beförderungsmittel findet sich in Hinterindien[2]), in Madagaskar (Filansana[3]) und in Westafrika (Tipoya). Über letzteres berichtet Pogge[4]): „Das Tempo einer Tipoya auf der Reise ist sehr rasch; die Träger legen ¾ bis eine deutsche Meile in der Stunde zurück. Die Träger lieben auf der Reise zu singen oder begnügen sich damit, unartikulierte, bestialische Töne auszustoßen, oder aber sie gehen still ihres Weges."

f) Beim Emporziehen von Lasten.

In erster Linie gehören hierher Arbeiten, bei denen eine Last mittels eines Seiles von Mehreren emporgezogen werden soll und wo es darauf ankommt, daß alle auf den gleichen Ruck anziehen. Eines der schönsten Beispiele

1) Die Übersetzung nebst einer Berichtigung des Textes verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. phil. Inazo Nitobe.

2) Les Colonies françaises III, S. 249. 341.

3) Sibree, Madagaskar, S. 194 ff. Keller, Ostafr. Inseln, S. 104.

4) Im Reiche der Muata Jamwo, S. 21.

dieser Art finden wir in Aristophanes „Frieden", wo die Griechen die in einer Grube verborgene Eirene mit einem Seile emporziehen sollen. Ich will hier nur eine kurze Stelle des sehr charakteristischen Chorliedes anführen, das sich wahrscheinlich an bekannte Gesänge anlehnte, die bei solchen Gelegenheiten auf den Straßen Athens oder in den Häfen zu hören waren.

Nr. 135.

Ἄγε νυν, ἄγε πᾶς·
καὶ μὴν ὁμοῦ ’στιν ἤδη.
μή νυν ἀνῶμεν ἀλλ’ ἐπεντείνωμεν ἀνδρικώτερον.
ἤδη ’στὶ τοῦτ’ ἐκεῖνο.
ὦ εἶα νῦν, ὦ εἶα πᾶς.
ὦ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα.
ὦ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, πᾶς.[1])

In vielen süddeutschen Städten gab es im Mittelalter eine Zunft der Wein- oder Faßzieher (Schröter), welche das Aufziehen der Weinfässer aus den Kellern, das Beladen der Wagen und ähnliche Arbeiten besorgten. Diese Tätigkeit war außerordentlich mühsam; bedurfte man doch bisweilen 16 Weinzieher, um ein Faß emporzubringen.[2]) Zu dieser Arbeit gehört folgender, nach Zeit und Ursprungsort leider nicht genau bestimmbarer Gesang[3]):

Nr. 136. (Baß ziehen in Österreich.)

Hört zu al, wir doch han,
wie ein geschal so wir gan

1) Aristoph. Friede V. 512—519; vgl. schon von V. 453 ab.

2) Vgl. das Citat bei Schmeller, B. Wörterbuch II, Sp. 1106.

3) Abgedr. im Katalog der in der Kreis- und Stadtbibliothek, dem städtischen Archive und der Bibliothek des histor. Vereins zu Augsburg befindlichen Musikwerke, bearbeitet von H. M. Schletterer (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1878), S. 154ff.

und vaß ziehen wollen,
so rüf wir unsern gesellen:
kombt mit mir!
nembt mit geschir:
wagen=leiter,
kampf=leiter,
schemel, die gar hohen schemel,
die geis=schemel, die böck=schemel,
tragt mit euch her auch die klein=
füdrige seil —
dreiling=, halbfüdring=seil! —
vierzig eimer zeucht man damit.
Also mit spaten!
lauft und bringt spaten:
nebinger! [1])
und versperr
uns das vaß schir!
So, Bodenknecht,
halt uns entgegen recht!
gib her den Durchzug allein!
die peilhaken [2]) her!
So, Themel, [3])
leich uns her den Dremel [4]),
daß man das vaß recht ruck,
nit zuck!
So, Gegenknecht, bucke dich!
schau auf dich!
halt an dich!
Das vaß ligt auf dem höhel.
Zu! zu! zeuch hin! schau, daß es bleib!
leg an die seil!
stet gleich an!
Nun, wolan!
in Gottes namen!
zieht alle gleich!
Ho! ha! ho!
halt fest, ir lieben gesellen!
halt fest!

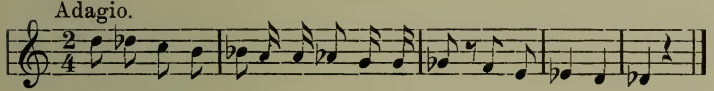
2. Pars.

So, Gleseris, schmir die leiter baß,
daß es nem ein end!
Greift alle an behend!
Ho se hin! io ha!
Lieben gesellen, noch ein kleins!
Jo se hin! zieht alle gleich!
Halt fest die Leiter an, daß nit weich!
das vaß ruck um, herbaß, daß gleich ligt!
Nun ligts gleich;
rucks hinter sich!
So ligt es recht!
So, Wagenknecht, nim hin das vaß,
hüt sein baß!
ich gib dirs ganz in dein Gewalt.
Gott behüt uns jung und alt!

1) Der Bohrer. 2) peil, das Spundloch.
3) Demmel? Nach Schmeller, Wörterbuch I, 509, Prasser, Schlemmer.
4) Knüttel, wohl die Hebestange.

Zum Schluß muß noch des Fischfangs gedacht werden, soweit er mit großen Netzen erfolgt, die an Seilen von zahlreichen Menschen durch das Wasser gezogen werden. In Neuseeland haben diese Netze oft eine Länge von tausend Ellen und bedürfen beim Gebrauch Hunderte von Händen.[1]) In Arabien beobachtete Wellsted, daß dreißig bis vierzig Männer zugleich an Seilen solche Netze ans Land zogen.[2]) Die gleiche Weise des Fischfangs übten die alten Ägypter.[3]) So dürfen wir denn auch hierbei Arbeitsgesänge erwarten, welche in diese Gruppe gehören. In der Tat berichtet schon Diodor[4]) von den Ichthyophagen, daß sie bei ihrer Arbeit sich gegenseitig durch unartikulierte Gesänge (ἀνάρθροις ᾠδαῖς) ermuntern, und Freycinet[5]) teilt aus Neu-Südwales einen Gesang der Frauen beim Fischfang mit, der in anschaulicher Tonmalerei das Aufwinden der Netze anzudeuten scheint:

Nr. 137.



Ein Text ist nicht vorhanden; wahrscheinlich besteht er, wie in vielen ähnlichen Fällen, aus sinnlosen Lauten, welche die Beobachter der Aufzeichnung nicht wert fanden.

---

1) Ratzel, Völkerkunde I, S. 234. Shortland a. a. O., S. 211.

2) Reise in Arabien I, S. 132.

3) Erman, Aegypten, S. 326.

4) III, 16. Fischfang mit Gong- und Tamtam-Begleitung in China: Kreitner a. a. O., S. 396. Nach einer Mitteilung Dalman's wird auch in Palästina beim Einziehen des Schleppnetzes gesungen.

5) Voyage autour du monde, citiert bei K. Hagen a. a. O., Taf. III. — Dagegen gehört das litauische Liedchen bei Bartsch a. a. O., S. 168 wohl nicht hierher. Das Gleiche gilt von dem Fischerliedchen aus Rügen bei Erk-Böhme III, Nr. 1504.

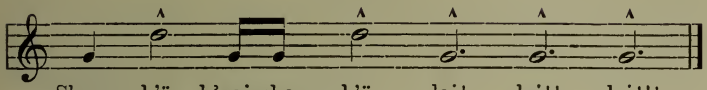
Die gleiche Technik findet sich in der Fischerei der Japaner vielfach angewendet. In einer Sammlung bildlicher Darstellungen über die verschiedenen Zweige des japanischen Wirtschaftslebens aus dem letzten Viertel des XVIII. Jahrhunderts, in welcher der Fischerei ein ganzes Heft gewidmet ist, sehen wir dieses Seilziehen mehrfach veranschaulicht, unter anderm beim Walfischfang, bei dem von acht Menschen vermittelst langer Hebel eine senkrecht stehende Welle gedreht wird, auf die sich das Tau aufwindet, an dessen anderem Ende der gewaltige Fisch angebunden ist. Der übrige Teil der Mannschaft gibt sich einem Freudentanze hin, der natürlich mit Gesang verbunden ist. Der Chorführer scheint mit Händeklatschen ebensowohl für den Tanz wie für die Arbeit der drehenden Männer den Takt anzugeben.[1])

„In China wird das gleiche Verfahren beim Heben der Schiffe angewendet. Oft liegt der Wasserspiegel der Flüsse höher als das umliegende Land, und die Ufer sind deshalb durch lange Dämme gegen Überflutung geschützt. Soll eine Dschunke aus einem Flusse oder Kanale in eines der tiefer gelegenen Wasserbecken übergeführt werden, die durch Kanäle unter einander verbunden sind, so muß sie, da es keine Schleusen gibt, über den Damm gezogen werden. Dazu dient eine einfache Hebevorrichtung, bestehend aus zwei unmittelbar am Ufer befindlichen Göpeln mit je vier langen hölzernen Armen. An der Welle jedes Göpels ist ein starkes Tau befestigt, dessen anderes Ende an der runden Vorderseite der Dschunke angebunden wird. An jedem Hebel schieben vier oder fünf Arbeiter — also 16—20 an jedem Göpel, — um die Taue aufzuwinden und so das Schiff über die flache Böschung

1) Vgl. die Abbildung Tafel X. Das gleiche Arbeitsverfahren an einem nubischen Schöpfrad: Abbildung bei Heilborn, Völkerkunde, S. 95.

hinüberzuziehen. Die Arbeit vollzieht sich nach dem Takte des folgenden Gesanges:

Nr. 138.



Shang - k'ü, k'naischang - k'ü lai! lai!! lai!!!
Vor = wärts, schnell vor = wärts! Einmal! nochmal! nochmal!

Je schwerer das Schiff ist, desto lauter und langsamer wird gesungen."[1])

g) Pilotenlieder.

Die verbreitetste Spezies dieser Liedergattung, welche wir in Deutschland besitzen, sind die Zugschlägel-Reime, Ramm- oder Pilotenlieder. Sie werden beim Einrammen von Pfählen (Piloten) mittels der Zugramme (bayrisch Hay oder Heye) gesungen, um die Momente des gemeinsamen Anziehens für die Arbeiter zu markieren. Die Zugramme besteht aus einem schweren Klotz (Bär, Litz), der von einer Anzahl Arbeiter mittels einer auf einem Gerüste befestigten Rolle durch Seile aufgezogen und bei einer gewissen Hubhöhe losgelassen wird, um durch sein Fallgewicht den zu rammenden Pfahl oder Baumstamm in die Erde zu treiben. Die Zahl der Arbeiter richtet sich nach der Schwere des Klotzes. Früher rechnete man auf den Centner drei Mann und verwendete an einer Ramme manchmal 30—50 Arbeiter; gegenwärtig beträgt die Zahl gewöhnlich 8, 12 oder 16. Einer von ihnen, der Schwanzmeister, hat als Vorarbeiter das Werk zu leiten; die übrigen ziehen, jeder an einem besonderen Seile mittels eines Knebels. Meist ist unter ihnen ein besonderer

1) Mitteilung des Herrn Tsur.

Vorsänger, der das Rammlied vorsingt, während die anderen an gewissen Stellen einfallen.[1])

Die Rammlieder finden sich durch ganz Deutschland vom Lech und der Donau bis zur Nord- und Ostsee, am meisten natürlich bei Wasserbauten und in sumpfigen Niederungen, wie in Holland, wo die Häuser auf Pfählen gebaut werden. Außerdem lassen sie sich in Frankreich, Italien, Dänemark, Schweden, Rußland, Finnland und Japan nachweisen. Sie charakterisieren sich auch dadurch als wahre Arbeitsgesänge, daß die Improvisation in ihnen auch da noch lebendig geblieben ist, wo sie sonst im Volksgesang verschwunden ist. Ist der Vorsänger ein geriebener Bursche, wie sich das nicht selten trifft, so bringt er alles mögliche in das Lied hinein: Tagesneuigkeiten, die Bauverhältnisse, Verpflegung, Löhnung, oder apostrophiert in witziger Weise die Zuschauer, was nicht wenig zur Belebung der schweren Arbeit beiträgt. So war in Borkum ein Gesang als Rammlied sehr beliebt, der den Unternehmer, Jüre Bjiel, aufs Korn nahm und mit den Worten begann:

O Jüre Bjiel, o Jüre Bjiel,
Wie kannst du mir gefallen!

Das Lied wurde nach der Melodie „O Tannebaum" gesungen, wie denn überhaupt bekannte Volkslieder nicht selten aushelfen oder der Improvisation als Unterlage dienen müssen. In der Regel werden sie aber durch einen längeren

1) Nach der bayerischen Tagelöhner-Ordnung von 1729 „gebühren einem gemeinen Arbeiter bei Wasserbauten 13 Kreuzer, demjenigen aber, so beym Hayschlagen vorsingt, 14 Kreuzer als Tagelohn". (Schmeller, B. Wörterbuch I, Sp. 1021.) Bei den Buhnenbauten, die auf Borkum vor einigen Jahren vom Staate ausgeführt wurden, erhielt der Vorarbeiter 35, der Vorsänger 31 und ein gewöhnlicher Rammer 28 Pfennige Stundenlohn.

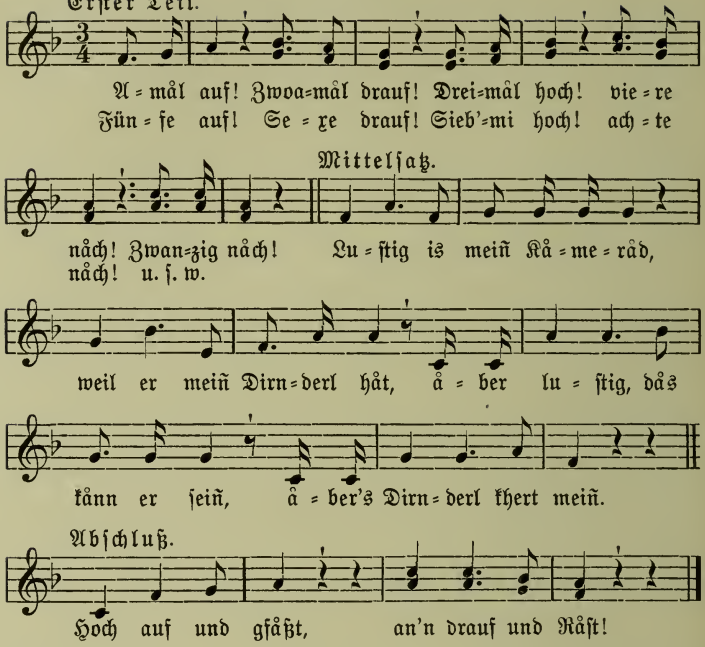
Zählgesang eingeleitet. So in dem ersten der nachfolgenden Beispiele (Nr. 139), das in Österreich weit verbreitet zu sein scheint.[1]) Es besteht aus drei Sätzen. Der erste zählt bis zwanzig und hat zehn Hiebe auf den Pfahl. Darauf folgt ein bald längeres, bald kürzeres Lied, das vom Vorarbeiter ausgewählt wird. Dieser entscheidet, ob ein Pfahl mehr oder weniger Hiebe erfordert. Dann kommt der Abschluß, der in keinem Liede fehlt. Wer einen solchen weithin schallenden Arbeitsgesang zum ersten Male hört, wird sich kaum dem mächtigen Eindruck desselben entziehen können.[2]) Natürlich müssen wir uns hier auf die Rammlieder beschränken, die speciell für diese Arbeit gemacht und ersichtlich bei ihr entstanden sind. Von diesen aber soll unter Angabe der Herkunft eine größere Zahl von Beispielen zusammengestellt werden, um so mehr, als die alte Zugramme in Gefahr ist, durch die Dampframme verdrängt zu werden, und sich die wenigen gedruckten Pilotenlieder meist an schwer zugänglichen Stellen finden.

1) Zeitschrift des Vereins für Volkskunde XV, S. 338 ff. Weitere Beispiele aus Österreich: Zeitschrift für österr. Volkskunde V, S. 234. „Das Volkslied" hrsg. von Pommer, II, S. 142, VII, S. 61. 110. Österr. Forst- u. Jagdzeitung XXIII. Jhg., S. 199.

2) „Auf dem hohen Ufer, wo bei wilder See der Sand wirbelt, spazierte ich und kam gegen Wustrow. Dort arbeiteten die alten Fischer an den Bollwerken gegen das Meer, und es war ein wunderbarer Anblick, wie die Menge alter Apostelgesichter ernst und feierlich fast, unter gemeinsamem rauhen Singen die Pfähle rammten. Dabei sangen sie das Lied: 'Ich habe mein Feinsliebchen so lange nicht gesehn, ich sah sie gestern Abend wohl vor der Haustür stehn. Ich dachte sie zu grüßen,' u. s. w. Und Zeile um Zeile, in schwerem Rhythmus, und immer dazwischen fällt das emporgezogene Rammeisen mit dumpfem Krach nieder. Weiter entfernt sah ich Männer, die im Viereck saßen und unter abendmahlsartigem, melancholischen Psalmodieren der weißbärtigen Alten mit der Handramme ihr ernstes Werk taten." Karl Hauptmann, Aus meinem Tagebuch (Berlin 1900), S. 96.

Nr. 139. (Wien.)

Erſter Teil.



Nr. 140. (Salzkammergut.)

Hoi! Auf mit'n Bär'n!
Was nützt eahm das Wehr'n?!
Eini muaß ár, da Kund!
Már Buab'n ſan g'ſund!
Schlag már eahm aufi am Kranz,
Dem dalketen Schwanz!
Er mag nöt eini in Bach!
Kimmts, helf már eahm nach!

Nr. 141. (Bayern.[1])

Ey ja na˜ widĕr auf!
Und ziĕhhts na˜ widĕr a˜!
Und gel, mei˜ liĕb Gĕſpa˜,
Und gel, mei˜ liĕbe Burſch,
Schau, wiĕ das Schlegal duſcht[2]),
Schau, wiĕ das Schlegal gallt

1) Nach Schmeller, Die Mundarten Bayerns, S. 526 ff. Das Stück ſteht unter den Oſtlech-Dialekten ohne nähere Bezeichnung der Herkunft. „Jeder Vers iſt für die Arbeiter das Signal zum gemeinſchaftlichen Anziehen." 2) ſchallt.

A˜ 'n Beĕrgngĕn und a˜ 'n Wald [1])
Und dadĕ bei dĕr Au
Und bey de ſchö˜n Jungfrau.
Biſt gar ĕ' ſchöne Zier,
Geh heĕr und zoihh mit miĕr!
I leihh enk ja mei˜n Strik,
Ka˜ſt ziĕhhĕ'-r-a' dĕmit.
Miĕr war ĕ˙ ja ſcho˜ faĕl,
ĕn iĕdĕ hat ſei˜n Thaĕl;
a˜ 'n Saĕl ſo hängĕ˙ts dra˜.
Afft [2]) ziĕhhĕ˜ halt miĕr a˜,
Afft ziĕhhĕ halt miĕr auf,
e˜ Boiſal raſt mĕ drauf!

* * *

Hammĕr e˜ Boiſal graſt't
Und hammĕr e˜ Boiſal dmacht,
iĕz ſchla'mĕ widĕ 'drauf
Und ziĕhhĕ˜ brav houch auf.
Er ſtet ja ei˜ dĕ˙ Kamp [3]),
De weiſt 'n ſovĕl gwandt,
De weiſt 'n na' de Raes,
Wal e˙ den Weg net waĕs,
Wal e˙ den Weg net kennt,
Hat eĕm dĕ Schlägl 'brennt.
Er fĕllt eĕm auf ſei˜n Kopf;
Is gar ĕn armĕ˙ Tropff,
Is gar ĕn armĕ˙ Keĕ˙n. [4])
Er get ja ei˜ di Eĕ˙n.
Er get ja ei˜ das Kout. [5])
Das Ziĕhhĕ das thuĕt nout,
Thuet ſi' kaĕnĕ ſparn,
Nemts 'n na˜ recht ei˜ d' Arm,
Afft macht ĕr uns recht warm,
Afft macht 'ĕr uns recht haĕs,
A ja die büĕhhĕ˜ Gaĕs.
Afft ziĕhhĕ halt mier auf,
Afft fĕllt ĕr eĕm brav drauf.
Afft fĕllt ĕr eĕm brav drei˜.
Sĕ'n Raſtn thüĕmĕ ſchrey˜.

Nr. 142. (Frankfurt a. M. [6])

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9!
Der Pfahl muß hinein
Durch Felſen und Stein,
Durch Waſſer und Sand,

1) Ähnlich in einem Rammlied aus Goſſenſaß, Ztſchr. d. Ver. f. Volkskunde XV, S. 57:

Hochauf in den Wind, daß der Schlägel frei ſingt;
Tief ochn in den Sand, daß der Tuifl frei zannt (zornig iſt).

2) hernach.

3) Der eiſerne Ring, der den oberen Teil eines einzurammenden Pfahles umfaßt und aus der Bahn des Zugſchlägel-Gerüſtes (aus der Rais) nicht weichen läßt. Schmeller, Wörterb. I, 1251.

4) Kern = Kerl? Vgl. Schmeller, Wörterb. I, Sp. 1293.

5) Den Kot.

6) Aus Battenberg, Die alte und die neue Peterskirche zu Frankfurt a. M. (Lpz. u. Frkf. 1895), S. 224 f. Der Verf. bemerkt zur erſten Zeile: „Bei jeder dieſer Ziffern ziehen die Leute an und laſſen das Gewicht fallen. Dann fällt es je bei dem betonten Worte der nächſtfolgenden Verſe."

Dem König ins Land,
Dem Kaiser ins Reich.
Drum, Brüder, zieht allzugleich!
Ich seh' ein'n, der zieht nicht;
Ich seh' ein'n, der mag nicht;
Ich könnt ihn euch nenne;
Ihr werd't ihn wohl kenne;
Ich bild' mir ihn ein:
Es muß der August[1]) wohl sein!
Warum zieht er denn jetzt?
Weil's geht auf die letzt'![2])
Hoch auf!
Einen darauf!
Einen aufs Haupt!
Einen oben auf den Pfahl!
Einen daneben!
Wir wollen ihm noch fünf geben!
1, 2, 3, 4, 5!
Festgesetzt!
Dieß ist der letzt'!

Nr. 143. (Frankfurt a. M.)

Hoch auf mit der Litz!
Es donnert und blitzt.
Es blitzt, es kracht!
Der Schlingel steht da und lacht!
Es ist der dumm Erbfeind[3]),
Hat Haare wie ein Pudelhund,
Macht alle Piloten rund.
Hoch auf!
Einen drauf!
Einen daneben!
Wollen ihm noch zehn geben!
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Hoch auf, und laßt ihn stehn![4])

Nr. 144. (Braunschweig.[5])

Hoch up den Block
In't deipe Lock!
Dei Bäre is swer;
Komt alle her!
Daut alle Mann,
Wat jeder kann!
Fat an den Strick,
Und wenn't ok ritt,

1) Mit dem Namen wird natürlich beliebig gewechselt.

2) Auf den Schluß los.

3) Der dumme Erbfeind ist nach Battenberg der Teufel, welcher das Werk der Bauhandwerker in der Sage so oft stört. Hier macht er die Piloten rund, d. h. er zersplittert sie am Kopfende und hindert damit die Wirkung des Schlages.

4) Außer diesen beiden Liedern teilt Battenberg noch ein drittes mit. Es ist ein in Nassau und Hessen sehr verbreitetes Volkslied, das auch von den Soldaten gern als Marschlied gesungen wird. Abgedruckt bei Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III, Nr. 1388. Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 416. Lewalter, D. Volkslieder aus Niederhessen IV, Nr. 14.

5) Veröffentlicht von O. Schütte in der Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde XV, S. 102 f.

Trecket alle feſte,
Ritt ok dei Weſte!
Hoch up den Bären!
Der Winſtock hat vel Reben,
Reben hat de Winſtock,
Kalf is kein Zickenbock.[1])

Hoch in de Danne,
Beir in de Kanne,
Woſt op en Diſch,
Dann geit et friſch.
Hoch in de Klette,
Hoch up un ſette!

Nr. 145. (Bremen.[2])

Fertig überall?
Hoch den Bär, hoch up und dal!
Von baben up den Pal!
Je höher dat he geit,
Je beter dat he fleit!
So geit he got;
So fleit he got.

Denn teit de Pal
Ok immer dal.
Hoch in de Luft!
Den Pal in de Gruft!
Hoch in den Scheer,
Dem Zuſchauer zur Ehr!
Ein'n zuletzt!
Hoch up und ſetzt!

Nr. 146. (Marienhafe in Oſtfriesland.[3])

Twè Mantjes pumpen,
Hog up de Klumpen[4]),
Leg up de Scho!
Paſtör ſteit up de Kanſel
Un preekt der to.

— — — — — —
Wo hoger dat he geit,
Wo deper dat he fleit.
Hog an de Steern!
Dat het de Meiſter gern.

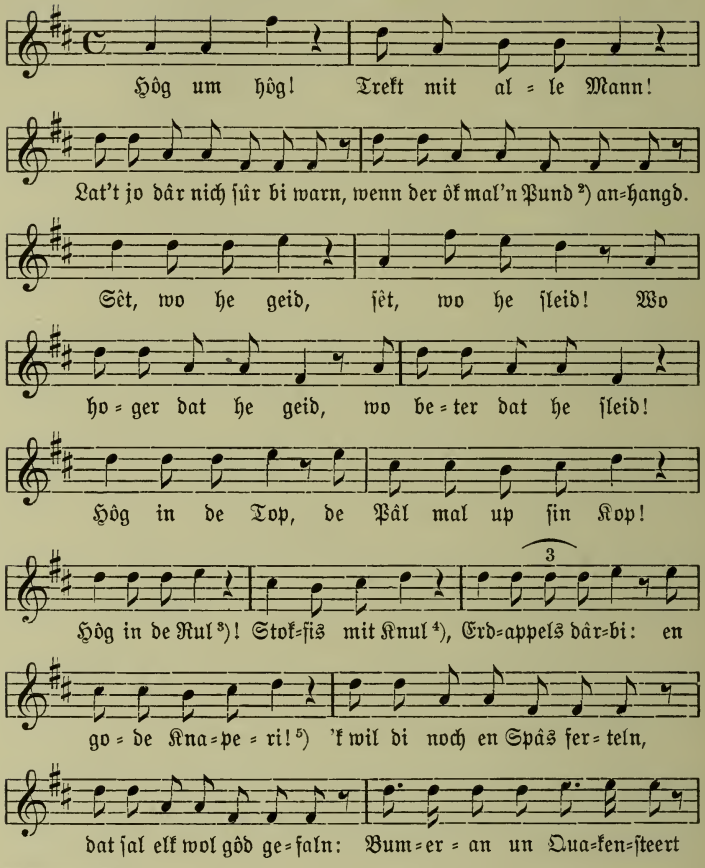
1) Die drei letzten Verſe aus der Kinderpredigt bei Böhme, D. Kinderlied, Nr. 150 f.

2) Nach einer ſchriftlichen Mitteilung des Herrn Dr. E. Dünzelmann in Bremen, vermittelt durch Herrn Dr. J. Plenge. — Wie alt die Elemente ſind, aus denen ſich dieſer und der vorletzte Geſang aufbaut, zeigt ein in einer Handſchrift der Augsburger Stadtbibliothek aus dem XVI. Jh. vorkommendes Rammlied, auf das mich Herr Prof. John Meyer in Baſel freundlichſt aufmerkſam gemacht hat. Jede Strophe beginnt mit den Worten: „Ein auff; hie wirt ſein der lauff" und ſchließt: „Hoch auff und ſetz!" Vgl. Keller, Nachleſe zu den Faſtnachtsſpielen aus dem XV. Jahrh., Bibl. des Litt. Vereins Bd. 46, S. 329.

3) Aufgezeichnet durch Herrn Paſtor Lüpkes.

4) Holzſchuh. — Es iſt das Bälgetreten beim Orgelſpiel gemeint. Nach der Anſicht von Herrn Paſtor Lüpkes gehört dieſes Liedchen zum folgenden und iſt dort nach den Worten „'k wil di noch en Spâs ferteln, dat ſal elk wol göd gefaln" einzuſchieben.

Nr. 147. (Norderney.[1])



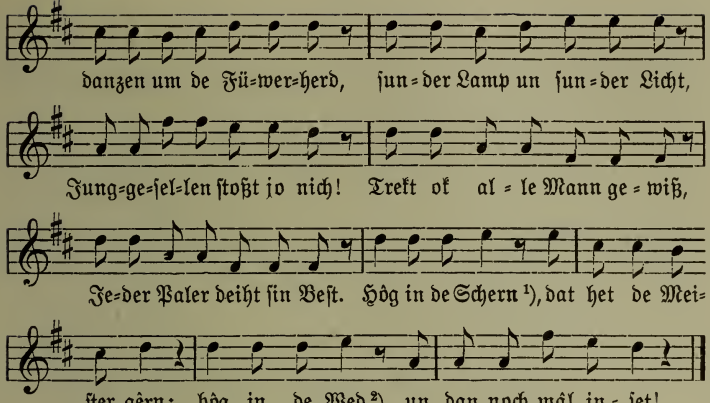
1) Veröffentlicht in der Ztfchr. d. Ver. f. Volkskunde VII (1897), S. 437, im Text verbeffert von C. Dirkfen VIII (1898), S. 96; hier abgedruckt nach einer von Frau Profeffor Berger in Kiel mir zur Verfügung geftellten Aufzeichnung.

2) D. h. ein fchweres Gewicht.

3) Die Rolle, über die das Zugfeil läuft.

4) Steckrüben(?)

5) Schmauferei.



Nr. 148. (Norden.[3])

1. Hoi=ho! Nu man to! Bört[4]) up mit alle Man!
Fât hum wiß[5]) un holt hum faſt:
Denn kumt he feller[6]) an!
Loat hum fiern![7]) Soo geit he gôd!
Haut hum up ſien hoge Hôd! (Schlag.)
Bumsfallera! dar was he ja!
Dat êrſte Krôs[8]) verdênt!

2. Her mit d'Fleß[9]) un her mit't Gleß,
De't êrelk mit uns mênt.
Wat wult du, Bur, dar achter ſtân?
Kumm mit dat Fatt man her vandân!
Dat Fatt, dat Fatt — dat Fatt hett Natt,
Dat Natt, dat Natt — wel[10]) mag noch wat? (Schlag.)
Bumsfallera! dar was he ja!
All wer[11]) en Krôs an d' Kant.

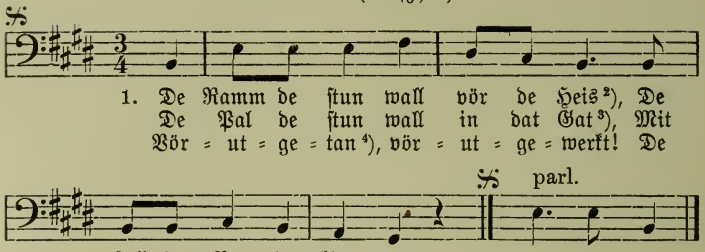
1) Die Winkel, welche die in der Spitze zuſammenlaufenden Stützen des Rammbockes bilden.

2) Um die Wette.

3) Ztſchr. des Ver. f. Volkskunde VII, S. 440 und in der Marine=Rundſchau X, 2 (1899), S. 1036.

4) hebt. 5) faßt ihn ſicher. 6) ſchneller. 7) laßt ihn ſchießen.
8) Kanne (Maß). 9) Flaſche. 10) wer. 11) wieder.

Nr. 149. (Delfzyl.[1])



2. De darde[7]) Pal de kummt daran!
Vörut mit all de twalfen!
De een mut stürn[8]), de andre schlan,
So geit't wall up Kommando.
Uns' Jöfraus komen mit Drinken an.
Dre Schlagen noch, dan het hei all.
Hogeset!

3. Jung, schenk uns erst en Buddel in,
Dat geit so schlecht von hannen.
Uns' Meester kummt, uns' Meester kummt
Wall mit di Fiets[9]) gevaren:
Hier stan, te praten en nix doen,
Dat is geen Werk wall mit ferzun.[10])
Hogeset!

1) Diesen und den folgenden Text verdanke ich Herrn P. Stubmann aus Dresden; Herr Pastor Lüpkes in Marienhafe ist mir bei der Berichtigung und Erklärung des vorliegenden Stückes behülflich gewesen. — Das Lied wurde im Winter 1898/9 in dem auf der holländischen Seite des Dollart gelegenen Delfzyl beim Bau einer Schlickrinne zum Rammen gesungen.

2) von hisen (mit Tauen) in die Höhe ziehen, also Zug.

3) Loch. 4) von teën, ziehen.

5) Zwölf Mann ziehen an der Ramme. 6) Geld.

7) Dritte. Es scheint eine Strophe für den zweiten Pfahl ausgefallen zu sein.

8) steuern, lenken, nämlich der Vorarbeiter.

9) Fahrrad 10) =façon, also: das hat keine Art.

Nr. 150. (Holland.)

Haman hy heeft een galg gebouwd
Voor Joden en voor smousen[1])
Maar ach, hy moest er selver aan
Met schoenen[2]) en met kousen.[3])
O, wat een spyt![4])
Nu zyn wy Haman kwyt.

O, wat een rouw![5])
Hy had ook nog een vrouw;
Hy had een ryke oom,[6])
Die woont in Rotterdam,
Die had veel koeien[7] op de stal
En schepen[8]) varen op zee.[9])

Nr. 151. (Frankreich.)

En voilà une!
La jolie une!
La une s'en va,
Ça ira!
La deusse revient,
Ça va bien!

En voilà deusse
La jolie deusse,
. . . . . .
. . . . . .
En voila huit,
La jolie huit, etc.

Nr. 152. (Venedig.[10])

A.

Per San Marco, eh!
Quatro bote, eh!
Que stanote, eh!
Non gh'è la luna.

Quatro bote, eh!
E un bariloto, eh!
Co 'rente un goto, eh!
Sur la laguna

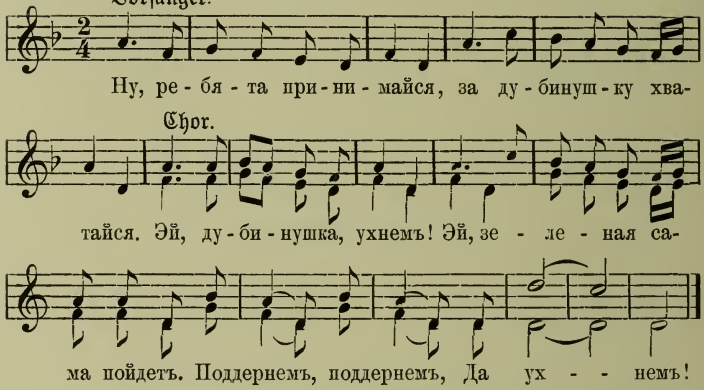
B.

Da bravi, isselo in alto, in alto isselo
Fin al capelo, e dopo andar lasselo;
Lassè ch'el vaga abbasso e ch'el se interna
De Cafurlon[11]) ne l'orida caverna,
Dove no'l vede specchio de laguna,
nè la fazza del sol, nè de la luna. —
Deghe una bota e fe'che se ghe senta
El rimbombo in laguna e sul canal;

1) Schufte. 2) Schuhen. 3) Strümpfen. 4) Verdruß.
5) Reue. 6) Oheim. 7) Kühe. 8) Schiffe.
9) Das Lied, über dessen Herkunft nichts Näheres zu erfahren war, ist wohl unvollständig. — Ein Bruchstück eines dänischen Pilotenliedes findet sich in den Danske Studier udg. of Kristensen og Olrik, 1906, S. 14.
10) Gesungen beim Wiederaufbau des Campanile auf dem Marcus-Platze und veröffentlicht im Corriere della Sera 1904, Nr. 93 (3./4. April).
11) Der Teufel.

Dèghene un'altra ancora, e un'altra spenta,
Che se senta al porton dell'arsenal,
Dove i fa le galere che spaventa
El Turco can, nemigo universal,
E l'Algerin corsaro e'l Marocchin,
Che a bordo el magna porco e 'l beve vin.

Nr. 153. (Rußland.[1])



1. Ну, ребята, принимайся,
За дубинушку хватайся.
Эй, дубинушка, ухнемъ,
Эй, зеленая сама пойдетъ!
Поддернемъ, поддернемъ!
Да ухнемъ!

1. Nun, ihr Burſche, angefangen,
An das Knüppelchen gegangen!
Ei, du Knüppelchen, uchnem!
Ei, das grüne wird ſchon ſelber gehn.
Nun ziehet! Nun ziehet!
Und uchnem!

1) Der Text dieſes vielgeſungenen Liedes findet ſich in der Sammlung Соловушко (Nachtigal) von M. Lederle (St. Petersburg 1891), S. 156. Die Melodie hatte Herr Dr. Joſ. Boujanski die Freundlichkeit für mich niederzuſchreiben. Das Lied wird übrigens auch bei andern gemeinſamen Arbeiten angeſtimmt. Es iſt durch wandernde ruſſiſche Sängergeſellſchaften auch bei uns bekannt geworden. Übrigens werden in der Praxis mancherlei Improviſationen in den hier gegebenen Text eingeſchoben, ſo wie Zeit und Gelegenheit und die Begabung des Vorſängers ſie ergeben. Vgl. die lebendige Schilderung von Maxim Gorjki, Einſt im Herbſt. Ausgew. Erzählungen, überſ. von M. Feofanoff (Leipzig 1901), S. 103. 107 f.

2. Нутка, примемся за дѣло,
Чтобъ оно у насъ кипѣло.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

3. Нутка, примемся мы дружно,
Поскорѣй окончить нужно.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

4. Ну, ребята, не зѣвайте, —
Разомъ дружно напирайте.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

5. Ну, тяни, ребята, смѣло,
Чтобъ работа-то кипѣла.
Эй, дубинушка, ухнемъ!

6. Вы тяните посильнѣе.
Опускайте вразъ дружнѣе.
Эй, дубинушка, ухнемъ!
Эй, зеленая сама пойдетъ!
Поддернемъ, поддернемъ,
Да ухнемъ!

2. Vorwärts, laßt das Ding anfangen,
Daß wir bald in Zug gelangen!
Ei, du Knüppelchen, ꝛc.

3. Vorwärts, greifen wir vereint an,
Früher tritt das Ende ein dann.
Ei, du Knüppelchen, ꝛc.

4. Nun, ihr Burſche, müßt nicht träumen,
Drängt noch einmal an, nicht ſäumen!
Ei, du Knüppelchen, ꝛc.

5. Nun, ihr Burſche, tapfer ziehet,
Daß die Arbeit uns erglühet!
Ei, du Knüppelchen, ꝛc.

6. Stärker ziehet jetzt, ihr Brüder!
All' zuſammen ſenket nieder!
Ei, du Knüppelchen, uchnem!
Ei, das grüne wird ſchon ſelber gehn.
Nun ziehet, nun ziehet!
Und uchnem!

Nr. 154. (Aus Finnland.[1])

1. Hei juu juntanapoo!
Hei heilari ylös-ja laskekaa jo!

2. Hei juu juntanapoo!
Hei mestari tulee-huilataan jo!

1. Hei ju, ziehet auf!
Hei, Ramme auf, laßt nun los!

2. Hei ju, ziehet auf!
Der Meiſter kommt; ruhen wir nun!

Nr. 155.

Haluvilu von, haluvilu von!
Huono palkkani on,
Jonkatähden mä valitan.

Haliwilu won, haliwilu won!
Schlecht iſt mein Lohn,
Weshalb ich klage.

1) Mitgeteilt von Herrn Magiſter Hugo Palander aus Tavaſtehus. Am häufigſten wird das erſte von beiden geſungen.

Auch in Japan wird beim Einrammen von Pfählen und Steinen gesungen (vgl. die Abbildung auf Tafel IX) oder durch laute Ausrufe das Zeichen zum gemeinschaftlichen Anziehen gegeben.[1]) Zwei derartige „Erdarbeiter-Lieder" (Jizuki-Uta) sind bekannt geworden.[2]) Sie sind sehr kurz, zeigen aber darin eine gewisse Verwandtschaft mit dem oben mitgeteilten koreanischen Stampfgesang, daß sie an die Arbeiten Betrachtungen aus Natur und Menschenleben anknüpfen. Sie lauten:

Nr. 156.

Ondotori:	Der Vorarbeiter singt:
Kimi ga ta to,	Laßt uns unsere Felder bearbeiten,
Waga ta wo narase,	Die Raine ausbessern!
Aze narase!	
Ninsoku:	Chor der Arbeiter:
Tani no nagare de	Dort im murmelnden Talbach
Kame asobu.	Vergnügt sich die Schildkröte.

Nr. 157.

Ondotori:	Der Vorarbeiter:
Ugoki naki,	Unbeweglicher,
Shitatsu, iwane no	Im Boden unerschütterlicher,
Futo-bashira!	Felsenfester, dicker Pfeiler!
Miwo tatsuru yo no	Wie wir uns in der Welt fortbringen,
Tameshi nari!	Wird unsre Prüfung sein.

1) „An einer andern Stelle, wo eine Brücke erbaut werden sollte, rammte man mit großen Rammblöcken unter ungeheurem Lärm und einem Chaos unartikulierter Laute Pfähle ein": Spieß, Die preuß. Expedition nach Ostasien während der Jahre 1860—62, S. 166. Derselbe berichtet S. 154: „Kein Gesang ist (in Yokohama) in meine Ohren geklungen, und das lärmende Rufen der japanischen Lastträger oder Zimmerleute, die beim Einrammen von Pfählen ein betäubendes Chorgeschrei anstimmen, vermag für diesen Mangel nicht zu entschädigen."

2) Nippon Gakafu. Japanische Volkslieder, gesammelt und für das Klavier bearbeitet von Rudolf Dittrich. Zwei Hefte. Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1894/5. Heft I, Nr. 1 und Heft II, Nr. 9.

Ninsoku:	Chor der Arbeiter:
Miwo tatsuru yo no	Wie wir uns in der Welt fortbringen,
Tameshi nari keri!	Wird unsre Prüfung sein.

Der Sinn der letzten Zeilen wäre nach dem Herausgeber: Wie es beim Hausbau die Hauptsache ist, die Außenpfeiler fest zu setzen, so soll auch bei uns Menschen die grundlegende Erziehung eine gute sein, damit wir in der Welt ein gutes Fortkommen finden.

h) Beim Ziehen des Pfluges.

An verschiedenen Stellen der Erde finden wir Spuren, daß der Pflug ursprünglich von Menschen gezogen worden ist. So bei den altamerikanischen Kulturvölkern[1]) und bei den Ägyptern. Allerdings scheint bei letzteren die Bespannung des Pfluges mit Ochsen die Regel gebildet zu haben; aber es sind auch Denkmäler erhalten, auf denen ein Pflug dargestellt ist, der von Menschen gezogen wird[2]) (vgl. die Abbildung, Tafel VII B), und noch heute kommt das Gleiche in China vor. Hier namentlich dann, wenn mehrere Pflüge auf benachbarten Äckern in Tätigkeit sind oder wenn die Angehörigen eines größeren Geschlechts einander auf demselben Felde bei der Bestellung aushelfen. Dabei entspinnt sich leicht ein Wechselgesang zwischen den einzelnen Pflügern und den Ziehenden. Die ersteren singen abwechselnd den Text vor, die letzteren antworten im Kehrreim. Der nachstehende Gesang wird mir als einer der verbreitetsten bezeichnet.[3]) Bei

1) Heilborn, Allg. Völkerkunde, S. 87 mit Abbildung.

2) Erman, Ägypten, S. 570.

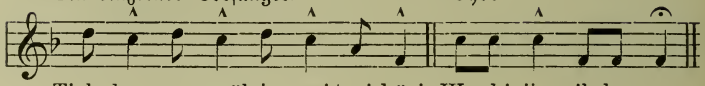
3) Mitgeteilt von Herrn Tsur. Die Melodie hatte Herr Professor A. Prüfer die Freundlichkeit niederzuschreiben, auf dessen Rat die Takteinteilung in umstehendem Beispiele unterlassen worden ist.

seinen ersten drei Strophen bleibt die Melodie die gleiche; es genügt darum, den chinesischen Text für die erste und die letzte Strophe anzugeben.

Nr. 158.

Erste bis dritte Strophe.

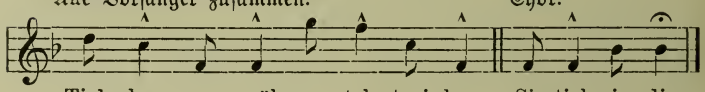
Ein einzelner Vorsänger. Chor.



Tieh sheng wan wüh jen wei tsui-küei. Wo shi jin yih loa ye.

Vierte Strophe.

Alle Vorsänger zusammen. Chor.



Tieh sheng wan wüh wo teh tsai hoa. Sie tieh sie di.

Übersetzung des ganzen Gesanges.

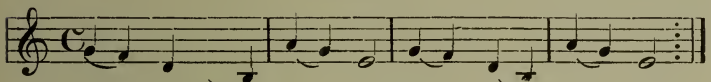
1. Erster Pflüger: Himmelsvater läßt alles wachsen; der Mensch ist das edelste unter allen Geschöpfen.
   Chor der Pflugzieher: Ich bin ein Mensch. Wie glücklich!
2. Zweiter Pflüger: Unter Menschen sind Männer und Frauen. Der Mann ist edler.
   Chor der Pflugzieher: Ich bin ein Mann. Wie glücklich!
3. Dritter Pflüger: Manche Männer sind stark und manche schwach. Der Starke ist edler.
   Chor der Pflugzieher: Ich bin stark. Wie glücklich!
4. Alle Pflüger: Himmelsvater läßt alles wachsen. Wir bekommen alle das Beste und Edelste.
   Chor der Pflugzieher: Dank sei dem Himmelsvater! Dank sei dem Erdengott!

i) Treidelgesänge.

Eine sehr altertümliche Gruppe bilden die Gesänge der Schiffszieher, welche an den meisten schiffbaren Flüssen, wo die Aufwärtsbewegung der Fahrzeuge mittels Menschen-

kraft erfolgte (Treideln), gebräuchlich waren, sich aber manchmal auch da finden, wo man sich der Leinpferde zu diesem Zwecke bediente. Die primitivste Form stellt folgende Notenskizze des Gesangs der sog. Boomätscher an der oberen Elbe dar, wie er noch vor einem Menschenalter in Dresden gehört werden konnte.[1])

Nr. 159.



Der Berichterstatter bemerkt dazu: „Dieser 'Gesang' ist eigentlich als solcher nicht zu bezeichnen. Er bestand nur aus dem immerfort wiederholten: hibei, hobei! Auf die Silben hi und ho wurde besonderer Nachdruck gelegt, hierbei jedesmal der rechte Fuß vorgesetzt und der Stock (eine Art Bergstock) eingestemmt, wodurch das Nachziehen des linken Fußes, bez. das Fortschreiten unterstützt wurde."

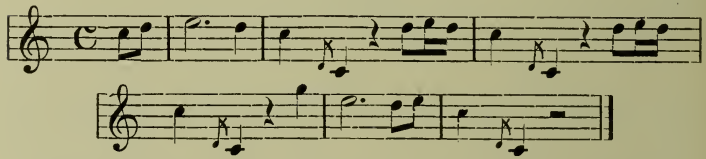
Nicht minder eintönig ist ein Gesang der Bootzieher in China, den G. Kreitner[2]) am Han-Flusse aufgezeichnet hat. Ihrer acht schleppten mittels eines aus Bambubast geflochtenen Strickes mühsam das Boot bei heftigem Nordwind. „Es schien fast eine Arbeit der Verzweiflung zu sein, die sie da verrichteten. Mit so stark vorgebeugtem Oberkörper, daß die Brust nahezu den Boden berührte, kämpften sie gegen die Gewalt des Sturmes, welcher das Schiff flußabwärts drängte. Die Füße der Schiffer gruben sich in den weichen

1) Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde 1899, Nr. 9, S. 15 f.

2) Im fernen Osten (Wien 1881), S. 402. — Eine anschauliche Schilderung einer Fahrt auf dem Yangtse gibt Betz in der „Ostasiatischen Rundschau", I, S. 152 f. 155 f.

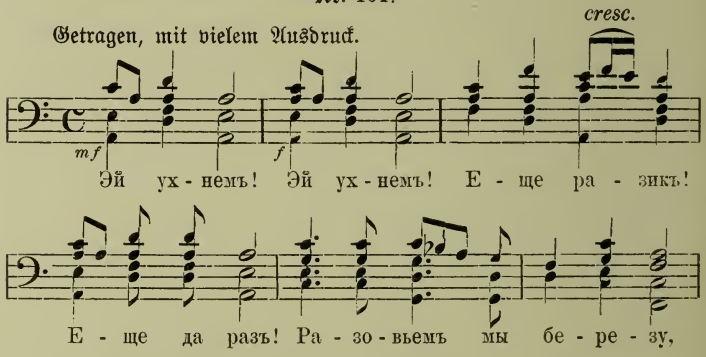
Boden ein, und die starke Brust keuchte krampfhaft unter dem Drucke des umgewundenen Seiles, welches sich tief in das Fleisch einschnitt. Jetzt erreichten sie einen am Ufer eingetriebenen Baumstamm, woran sie das Seil befestigten. Nach einigen Minuten sauer verdienter Rast beginnt die Arbeit von Neuem. Sie singen einen Schiffergesang. In dumpfer, matt und matter werdender Vibration dringen die abgerissenen Töne zu uns":

Nr. 160.

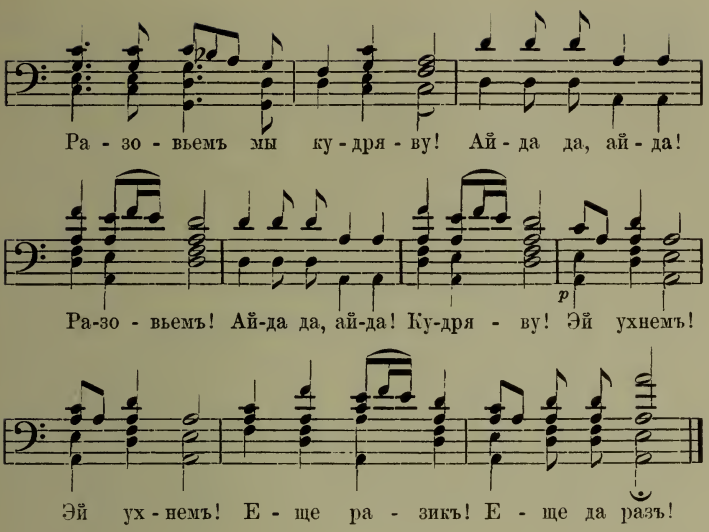


Bekannt sind auch die Gesänge der Burlaken, welche auf der Wolga die großen Getreideschiffe fortbewegen. Ich gebe das folgende Beispiel im Stimmensatz, wie es mir von Frau V. Seroff in Moskau mitgeteilt worden ist.[1])

Nr. 161.



1) Der Text auch bei Lederle a. a. O., S. 153. Übersetzung von Herrn Dr. Mich. Gannuschkin. Das Lied ist zum allgemeinen Arbeitslied geworden, ähnlich wie Nr. 153, das auch beim Rudern, beim Fällen von Bäumen, bei Bauarbeiten u. dgl. gesungen wird.



Übersetzung:

Sehr laut:

Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!

Etwas leiser:

Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!
Wickeln wir nun ab die Birke,
Wickeln wir nun ab die lock'ge!
Ai da — da! ai da!
Wickeln wir nun ab — ai da — da! ai da! — die lock'ge!

Ganz leise:

Ei, uchnem! ei, uchnem!
Noch einmalchen, — noch einmal!
Ei, uchnem! ei, uchnem!

Auch die Hohenauer, d. h. die Schiffleute, welche die großen Schiffszüge (Hohenauen) auf dem Inn und der Donau beförderten, hatten ihre eigenartigen Gesänge. Es liegt fol-

gende Nachbildung vor, die offenbar der Wirklichkeit sehr nahe kommen mußte.[1])

Nr. 162.

Hagenauer, schlaget ein, alles Geschlecht
Der Schiff-Knecht;
Schnalzt zusammen, schreit und sprecht:
Ho ho ho, reidt an, reidt an!
Ho ho ho, dauch an, dauch an!
Jodl dauch an, Jodl dauch an!
Ho, dauch an, mein Steuer-Mann!
Thut Ehr beweisen der Wunder-Hagenau!
Die Rueder niedersenckt und grüeßet diſe Fraw!
Dein Gemüeth und Hertze wendt, den schönen Ort anschaw!
Den Schiff-Leuthn ist sie gewogn,
Unser Liebe Fraw von Pogn.
Jodl dauch an, Jodl dauch an,
Nur fein dapffer angezogn!

k) Chanties.

Chanties sind Gesänge, welche von den Schiffern beim Aufwinden der Anker, beim Hissen der Segel, beim Mastrichten und wohl auch beim Pumpen gesungen werden. Sie sind über die ganze Welt verbreitet. Die ältesten Beispiele, welche ich kenne, sind aus Schottland, wo sie ein patriotischer Mann um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit andern Schifferrufen und Volksliedern aufzeichnete.[2]) Ich lasse zwei derselben hier folgen:

1) Im „Azwinischen Bogen" des Abtes Dominik (Straubing 1679), angeführt bei Schmeller, Bayr. Wörterbuch I, Sp. 1043. — Vgl. den Gesang der Donauschiffer in „Das deutsche Volkslied" hrsg. von Pommer, IX, S. 2.

2) Sie finden sich eingeschoben in eine politische Schrift aus dem Jahre 1549: „The Complaynt of Scotlande", re-edited by James A. H. Murray, London 1872 (Early English Text Society, Extra Series, No. XVII), p. 40 sqq. und Indroduction p. LXIX sqq. Ich verdanke die Kenntnis dieser Stellen Herrn Dr. Al. Tille.

Nr. 163. (Beim Aufwinden des Ankers.)

Veyra veyra,	Windet all', windet,
gentil gallandis,	edle Recken!
Veynde, i see hym,	Windet! ich seh' ihn,
pourbossa!	(Das Wort ist nicht sicher erklärt.)
Hail al ande ane,	Holt, all' und ein,
hail hym up til us!	holt ihn auf zu uns!

Nr. 164. (Beim Hissen der Segel.)

Heisau!	Hisset all'!	thair, thair!	da, da!
vorsa!	(?)	Yallou hayr,	Gelbes Haar,
vou!	Wau!	hips bayr!	Hüften bar!
Ane lang draucht!	Langer Zug!	Til hym al,	Zu ihm all',
Mair maucht!	Mehr Kraft!	viddefullis al,	Galgenvögel all',
Yong blude,	Junges Blut!	grit and smal,	groß und klein,
mair mude!	Mehr Mut!	ane and al,	ein und all',
False flasche,	Falsches Fleisch,	heisau,	hisset!
ly a back!	Lieg' dahinten	Nou mak fast	Nun macht fest
Lang suak,	Langer Ruck.	the theyrs!	die Schooten!
that, that,	daß, daß,		

Jede Zeile wurde beim Gesange wiederholt. Die heute noch auf englischen Segelschiffen gebräuchlichen Arbeitslieder sind durchweg nach dem gleichen Schema gebaut. Sie zerfallen in eine Solopartie, die einer der Matrosen (der chantyman) anstimmt, und den aus einem oder mehreren Versen bestehenden Kehrreim, den der Chor singt. Bei den Gesängen, die beim Ankerlichten benutzt werden, gibt es auch wohl zwei Chöre. Die Chorpartien sind in folgenden Beispielen eingerückt.

Nr. 165. (Beim Drehen des Gangspills — capstan chanty.)

In Amsterdam there dwelt a maid,
Mark well what I do say!
In Amsterdam there dwelt a maid,
In Amsterdam there dwelt a maid.

And I'll go no more a-ro-o-ving
With you, fair maid,
A-roving, a-roving,
Since roving's been my ru-in.
I'll go no more a-ro-o-ving with you, fair maid.

Nr. 166. (Beim Hiſſen der Segel — halliard chanty.)

A long, long time and a long time ago,
To me *way* hay *ohio!*
A long, long time and a long time ago,
A *long* time *ago.*
A smart Yankee packet lay out in the bay,
To me *way* hay *ohio!*
A smart Yankee packet lay out in the bay,
A *long* time *ago.* etc.

Das Anziehen des Taus erfolgt immer bei den kurſiv gedruckten Worten des Chors. Die Wiederholung jeder Zeile und der Kehrreim verſchaffen dem Vorſänger Zeit, ſich auf den folgenden Vers zu beſinnen. Es iſt klar, daß dadurch die Improviſation gefördert wird. Dieſelbe knüpft meiſt an die jeweilige Lage der Schiffer an und nimmt auf den Fortgang der Arbeit Bezug. Auch balladenartige Elemente und geſchichtliche Erinnerungen ſind nicht ſelten, wie in folgendem Beiſpiel:

Nr. 167.

Louis was the king of France afore the revolution,
Away, haul away, boys; haul away to-ge-ther!
But Louis got his head cut off, which spoiled his constitution.
Away, haul away, boys; haul away o!

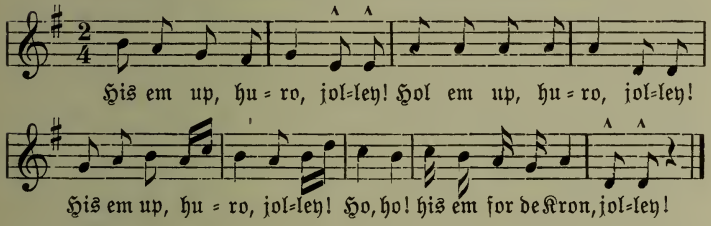
Viele dieſer Geſänge ſtehen an Gedankengehalt nicht über dem, was wir im gleichen Falle bei Naturvölkern finden. Manche haben keinen Anfang und kein Ende; man könnte jede Strophe mit jeder andern vertauſchen, auch an jeder Stelle abbrechen. Dies entſpricht aber gerade der Natur

einer Arbeit, deren Zeitdauer sich nicht im Voraus ermessen läßt. Fällt dem Vorsänger nichts Eigenes ein, so benutzt er auch wohl die Verse eines bekannten Volksliedes. So wird von deutschen Matrosen und Hafenarbeitern mit Herübernahme eines englischen Kehrreims wohl gesungen das bekannte:

Als ich an einem Sommertag
Hurra, meine Boys, hurra!
Im grünen Wald im Schatten lag,
Hurra, meine Boys, hurra! u. s. w.

In der englichen Marine findet sich der Arbeitsgesang nur auf den Segelschiffen der Handelsflotte, die meist unzureichend bemannt sind. Ein alter Seemann charakterisiert seine Bedeutung mit den Worten: A song is ten men on the rope.[1]) Noch bleibt zu bemerken, daß neben den Wechselgesängen des chantyman mit den Matrosen auch einzelne reine Chorgesänge vorkommen. Dieser Art scheinen auch die nachfolgenden Beispiele aus Helgoland[2]) zu sein.

Nr. 168. (Skepperled om det Soel ap to wenn.)



1) Nach einem sehr instruktiven Artikel des Manchester Guardian (abgedruckt in The Evening Post vom 4. Sept. 1905), dem ich auch die vorstehenden Beispiele entnommen habe. Weiteres bei P. A. Hutchison in The Journal of American Folk-lore XIX (1906), S. 16 ff.

2) Erk=Böhme III, Nr. 1502. „Beide Lieder sind erst langsam, faul, geduldig, am Ende munter und vergnügt zu singen." Vgl. dort auch das Danziger Schiffsjungenlied (Nr. 1501), das beim Ablaufen des Schiffes vom Stapel gesungen wird, und Lüpkes, Marine=Rundschau

Nr. 169. (Om det Anker ap to wenn.)

Heav em up, huro, jolley!
Hol em up, huro, jolley!
Heav em up met dem huro, jolley!
Up met em huro, jolley!

Neuerdings sind einige ähnliche Liedchen aus Palästina bekannt geworden, die aber nach dem Herausgeber meist ägyptischen Ursprungs sind.[1]) Bemerkenswert ist, daß in einem derselben über den Kapitän geschimpft wird, während in einem andern über die altersschwachen Segel des Schiffes gespottet wird — Züge, die wir auch bei anderen Arbeitsliedern finden.

Über den Schiffsgesang auf dem Roten Meer berichtet Klunzinger[2]): „Keine gemeinsame Arbeit ohne die Würze des Gesanges. Singend rudern sie das Boot, wie die Schiffer im Nil, aber in anderen Texten und Melodien. Das Segel ist aufzuziehen, ein Vorsänger singt in der höchsten Fistelstimme, die seine Kehle hervorbringen kann, einige sinnlose Worte ab, z. B.: „Ja moluchie!“ (ein spinatartiges Gemüse); plötzlich fällt der Chor der Arbeiter mit dem tiefsten Baß ein: „Moluchie!“ und damit hat das Seil einen Ruck getan. Ebenso wenn

X, 2 S. 1034 f. — Nach einer Aussage des Steuermanns K. A. Wilke, des Herausgebers einer Sammlung „Gedichte und Lieder für Schiffer“ (Hamburg 1884), würden zwar von den deutschen Schiffern bei der Arbeit noch zahlreiche Lieder gesungen; es seien dies aber in der Regel bekannte Volkslieder mit allerlei nicht gerade reinlichen Varianten und Einschiebseln. Sie würden „schleppend und ruck- und trittweise nach dem Takt der Arbeit“ gesungen. Da aber das Treideln und Mastrichten nicht mehr wie früher gehandhabt werde, so seien sie im Einschlafen begriffen. — Die meisten in den deutschen Volksliedersammlungen stehenden „Matrosenlieder“ (z. B. Erk-Böhme III, Nr. 1505 ff.) sind keine Arbeitslieder. —

1) Dalman a. a. O., S. 141 ff. Vgl. die ägyptischen Schiffergesänge im Anhang.

2) Bilder aus Oberägypten, S. 290. — Schifferlieder der Suaheli hat Velten a. a. O., S. 221 ff. veröffentlicht.

ein Schiff von der Werfte ins Meer auf der schiefen Bahn untergelegter Masten geleitet wird, wozu immer eine große Menge Arbeiter erforderlich ist; denn Maschinen dafür gibt es nicht."

Daran mag in Übersetzung[1]) eines der Lieder angeschlossen werden, welche von den Flußschiffern, die auf dem Indus fahren, ebenfalls beim Ein- und Aufziehen der Segel gesungen werden.

Nr. 170.

Zieht, o ziehet!
Hebt die Schultern,
Stemmt die Füße!
Das Boot will segeln.
Der Steuermann ist ein Krieger.
Der Mast ist hoch.
Schlagt die Trommel,
Der Hafen ist da.

Braucht alle Kraft!
Mit Gottes Gnade,
Mit der Heiligen Hülfe:
's ist ein wackres Boot —
Das Wasser ist tief —
Es kommt glücklich durch
Vom Shach Acbar
Durch Gottes Gnade!

In Ermangelung einer passenderen Stelle mag hier eine Nachricht über die Verarbeitung von Zuckerrohr auf Madagaskar Platz finden, bei der das Arbeitsverfahren dem zuletzt erwähnten ähnlich ist. „Das Rohr wird durch zwei Walzen zerquetscht, die von sechs Leuten mittels einer Kurbel gedreht werden. Eine Matte fängt den Saft auf und leitet ihn in einen Tonkrug. Begleitet wird die Arbeit von zotigen Gesängen, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen."[2])

1) Nach Talvj a. a. O., S. 35f., wo auf Burnes, Narrative of a Voyage on the Indus, London 1834, p. 54 verwiesen wird. — Gesang beim Hissen auf einer indischen Dau im Hafen von Bagamoyo: R. Böhm, Von Sansibar zum Tanganjika, S. 13. — Griechische Matrosenlieder: Sanders a. a. O., S. 107 und Fauriel, Neugriech. Volkslieder II, S. 12f. Spanische: Cabellero, Ausgew. Werke (Paderborn 1862) XVI, S. 55f.

2) Dr. A. Voeltzkow, Von Morondava zum Mangóky: Ztschr. der Ges. für Erdk. zu Berlin, Bd. XXXI (1896), S. 125.

1) Beim Rudern.

Von allen dieser Gattung angehörigen Gesängen erfreuen sich die Bootgesänge oder Ruderlieder der weitesten Verbreitung. Erfordert doch das Rudern, wenn es von mehreren geschieht, ein genau gleichzeitiges Heben und Eintauchen der Ruder, damit das Fahrzeug nicht aus der Richtung geworfen und die Bewegungen des einen Arbeiters nicht durch die des andern gehindert werden.

So finden wir denn überall, wo Ruderboote gebraucht werden, künstliche Mittel angewendet, um das Takthalten zu unterstützen. Bald sind es bloße Zischlaute und Rufe der Ruderer selbst[1]), bald Händeklatschen wie bei den alten Ägyptern, bald das Kommando eines besonderen Rudermeisters (des κελευστής bei den Griechen, hortator oder pausarius bei den Römern), der dabei wohl den Takthammer (portisculus) zu Hülfe nimmt[2]), bald Schläge auf einen laut schallenden Gegenstand[3]), bald die Weisen eines Spielmanns (auf den Kriegsschiffen der Griechen des τριηραύλης) oder einer

1) So bei den Japanern: Spieß a. a. O., S. 149.

2) Non. 151, 19. Sen. Ep. 56, 5. Mart. III, 67, 4. Rutil. I, 470. Daneben scheint aber doch auch von den Ruderern gesungen worden zu sein, wie aus einem zuerst von Dümmler in Haupts Ztschr. f. d. Alterth. XVII, S. 523 veröffentlichten „celeuma" hervorgeht, mit dem Kehrreim: Heia naheia heleia naheia naheia heleia! Vgl. Rh. Mus. f. Phil. N. F. XXXII, S. 523 und Bährens, Anal. Catull., p. 70. N. Archiv d. Gesellschaft f. d. Geschichtsk. VI, 190 und jetzt auch Nägele in den Berichten über die Verh. d. Kgl. sächs. Ges. d. Wiss., philol.-histor. Kl. LVII (1905), S. 113 f.

3) Sittliche und natürliche Geschichte von Tunkin (Leipzig 1779), S. 142: „Auf den Schiffen der Mandarine geschieht das Manoeuvre nach dem Schall zweier kleinen Stöcke von einem klingenden Holz oder einer Glocke mit dem Schwengel, wonach sich die Gleichheit der Bewegung der Matrosen richtet." Vgl. unten Tafel XII.

ganzen Musikbande, wie im indischen Archipel; bald wird Instrumentalmusik mit Gesang verbunden, oder es wird der letztere allein angewendet.

So berichtet Joest[1]) über das Schiffswesen der christlichen Strandalfuren des südlichen Seram: „Die Orem-baai, große flachgehende Boote, nur aus zusammengenähtem und gelochtenem Holze, Bambu und Rottan bestehend, werden von 16—20 Mann gerudert; in der Mitte des Bootes ist aus Bambu und Palmblättern eine Hütte für den Reisenden errichtet. Eine Fahrt in solchem Fahrzeuge würde zu den angenehmsten der Welt gehören, wenn das musikalische Gefühl bei diesen Leuten nicht in solchem Maße ausgebildet wäre, daß sie einfach nicht im Stande sind, ohne Musik zu rudern. Darum thronen oben auf der erwähnten Hütte, wenige Zoll über dem Kopf des Reisenden, drei oder mindestens zwei Künstler, die mit nervenerschütternder Energie eine Trommel und ein Gong bearbeiten, mit denen sie die Gesänge der Ruderer begleiten. Tag und Nacht dröhnt ihr Daktylus; man glaubt anfangs taub oder mindestens rasend zu werden; nach wenigen Stunden gewöhnt man sich indes auch hieran und schläft dann ganz gut, trotz des unharmonischen Getöses".

1) Verh. der Berliner Anthrop. Ges. 1882, S. 83 und Intern. Archiv f. Ethnogr. V, S. 4. Ruderlieder, mit Flöten- und Trommelbegleitung auch bei den Chinesen. Vgl. A. Forke, Blüten chinesischer Dichtung (Magdeburg 1899), S. 8 [Conrady]. — Bei den Wasserfesten in Cambodga les pirogues luttent de vitesse au son du tamtam: Les Colonies françaises III, p. 126. — Von dem kleinen Strandvölkchen der Liven am Rigaischen Meerbusen, das sich hauptsächlich vom Fischfang ernährt, berichtet ein finnischer Beobachter (Sitzungsberichte der gelehrten estnischen Gesellschaft zu Dorpat 1899, S. 98): „In ruhigen Sommernächten, wo ein längeres Verbleiben auf der See angezeigt erscheint, begleitet ein Musikus die Berufsarbeiter zur See, und beim Klange der Musik wird die Arbeit zum Spiel."

Auch an der Maclayküste in Neu-Guinea rudert man mit Gesang und Trommelschlag.[1])

Viel verbreiteter ist aber jedenfalls der Rudergesang ohne Musikbegleitung. Es mag dahingestellt bleiben, ob er bei den alten Griechen üblich war[2]); sicher nachgewiesen ist er bei nord- und mittelamerikanischen Indianern[3]), bei den Flußschiffern in Kaschmir[4]), im ganzen ostindischen Archipel, bei den Annamiten[5]) und auf zahlreichen Inseln und Inselgruppen der Südsee. So auf den Palau-Inseln[6]), der Neu-Britannia-Gruppe[7]), den Salomonen[8]), in Tongatabu, Samoa[9]), Viti[10]), Neu-Seeland.

Über letzteres erzählt der Missionar Nicholas[11]): „Die Neuseeländer haben die Gewohnheit, in der Arbeit des Ruderns sich nach einem gewissen Takte gegenseitig aufzumuntern und zu erheitern, je nachdem die Tiefe des Wassers bald diese, bald jene Art des Ruderns nötig macht, indem sie alle zugleich sich die Worte Tohihah hiohah, itokih itokih! zurufen,

---

1) Finsch, Samoafahrten, S. 131.

2) Vgl. Becker, Charikles I, S. 212 und die Erklärer zu Aristoph. Fröschen 207 ff. und Xenophon, Hell. V, 1, 8.

3) Baker, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden, Nr. XXXIX der Notenbeilagen, S. 75. Siehe den Anhang. Vgl. auch The Poetical Works of Thomas Moore, p. 181 (A Canadian boat-song).

4) v. Hügel, Kaschmir und das Reich der Sief I, S. 295. II, 410.

5) Ehlers, Im Sattel durch Indo-China II, S. 104.

6) Semper a. a. O., S. 93.

7) Parkinson, Im Bismarck-Archipel, S. 150.

8) F. Krause, Jahrbuch des Mus. f. Völkerkunde zu Leipzig I, S. 133. 146.

9) Vgl. den Anhang und die Notenbeilagen bei Hagen, Über die Musik einiger Naturvölker. Hamburg 1892.

10) M. Buchner, Reise durch den stillen Ocean, S. 281.

11) Reise nach und in Neuseeland, S. 166. Vgl. M. Buchner a. a. O., S. 150.

mit welchen Worten teils das langsame, teils das schnelle Rudern anbefohlen wird. Dies geschieht mit der methodischsten Genauigkeit, und ihr Takthalten im Rudern ist bewundernswürdig."

Genaueres berichtet E. Shortland.[1]) Nach ihm bilden die Bootgesänge eine besondere Gruppe der Arbeitsgesänge der Neuseeländer, die den Namen Toitoi-waka oder Tukiwaka führt. „Auf den langen Kriegskanoes stehen zwei Sänger (Kaituki) auf Gerüsten, die in gleicher Höhe mit den Seitenborden des Bootes angebracht sind, das eine beim Bug, das andere beim Hinterteil. Zu ihrem Gesang schwingen sie im Takt eine ihrer heimischen Waffen, die sie in der Hand halten, gerade wie der Leiter eines Orchesters den Bogen seiner Violine schwingt. Bald singen sie abwechselnde Verse, einander antwortend, bald beide zusammen dasselbe. Dabei wird der Takt außerordentlich gut beobachtet. Ich habe fünfzig oder sechzig Ruder genau in demselben Augenblick ins Wasser tauchen sehen, ohne daß das Auge einen Unterschied unter ihnen bemerken konnte. Häufig bringen die Sänger aus dem Stegreif Scherze in diese Gesänge oder berühren andere Angelegenheiten, um Heiterkeit hervorzubringen und die Mannschaft zu ermuntern und zu ermutigen." Shortland teilt den folgenden Text eines Tukiwaka mit:

Nr. 171.

Tena toia!	Nun ziehet!
Tena pehia!	Nun drücket!
Tena tukia!	Nun haltet Takt!
Tena tiaia!	Nun taucht ein!
Tena kia mau!	Nun haltet an!
Tena kia u!	Nun sei fest!

1) a. a. O., S. 167 ff.

Hoe, hoe atu!	Stoßt, stoßt hinweg!
Runga, runga atu!	Aufwärts, aufwärts hinweg!
Waipa atu!	Nach Waipa hinweg!
Tena toia!	Nun ziehet!
E hara te puhi o tana waka.	Die Federn seines Bootes sind nicht wert angesehen zu werden.
Te oreore.	Der rasche (Ruder)-Schlag!
Te oreore.	Der rasche Schlag!
Toia!	Ziehet!
Toia!	Ziehet!
Tiaia!	Taucht ein!
He tuki!	Stimmt an einen Sang!
He pehi!	Einen Schub!
Werohia!	Stecht hinein (in das Wasser)!
Kia ngoto.	Mag es tief sein.
He kukume!	Ein langer Zug!
Ae, ae!	Ja, ja!
He pehi!	Ein Schub!
Tena tiaia!	Nun taucht es ein!
Aue pehia!	Schiebt es hin, so schwer es ist!
Koroheke ki te whana.	Da stößt ein alter Mann heraus.
Tishaua!	Blickt munter!
Ki te whana.	Da stößt er heraus.
Tangohia!	Weiter!
He piko!	Eine Krümmung (des Flusses)!
Tango mai!	Überwindet sie!
He rae!	Eine Landspitze!
Waiho atu!	Laßt sie hinter euch!
Toia!	Stoßt ab!
Toia!	Stoßt ab!

Außer diesen Tukiwaka gibt es noch eine zweite Art von Bootgesängen (Haka), die von allen Ruderern im Chor gesungen werden. Von diesen gibt folgendes Beispiel eine Anschauung:

Nr. 172.

Haere nga wahie	Geh', Brennholz!
Ki Maketu te kai ai.	Wir werden in Maketu Fleisch zu essen bekommen.

E timu ana, Es ist Ebbezeit,
Ki te kai mata ma puku. Uns zu einem Bauchvoll Magerfleisch zu ver-
Toia! Stoßt ab! [helfen.

Nicht minder ausgebildet treten die Rudergesänge bei den Negervölkern in Afrika auf. G. Rohlfs[1]) fand sie bei den Akkra-Negern an der Goldküste und den Kakanda am mittleren Niger, „denen es ganz unmöglich ist, ihr Kanoe weiter zu stoßen, ohne jeden Stoß mit Gesang zu begleiten". M. Buchner[2]) schildert eine Kanoefahrt der Dualla in Kamerun mit begeisterten Worten. „Vollständig bemannt taucht das leichte Fahrzeug so tief ein, daß außer den zierlich verjüngten Enden, welche höher emporragen, nur ein ganz schmaler Bord noch trocken bleibt, und man sieht von dem Körper desselben eigentlich weiter nichts als die taktmäßig arbeitende Doppelreihe der Insassen (50—60), wie sie ihre spitzen Ruder ins Wasser stechen oder in kräftigem Bogen wieder emporheben. In der Mitte steht aufrecht der Kommandant mit irgend einem altertümlichen bizarren Federschmuck auf dem Haupte, wie es früher Sitte gewesen, und vor ihm sitzt der eifrig hämmernde Trommler. Die Ruderer begleiten den Takt ihrer Arbeit mit einem kriegerischen Gesang; lustig flattern die Fahnen im Winde, und die ganze seltsame Erscheinung schneidet durch die Wellen, wie ein märchenhaftes Ungetüm." Livingstone[3]) und Stanley[4]) erzählen ähnliches vom mittleren Kongo, dem Tanganyika-See und der Küste von Zanzibar. Als Stanley's Leute auf seiner Reise zur Aufsuchung Livingstone's bei der Abfahrt von

1) Land und Volk in Afrika, S. 45.

2) Kamerun, S. 36. 3) Letzte Reise, S. 6.

4) Durch den dunkeln Weltteil II, S. 68. 282 f. Wie ich Livingstone fand II, S. 190 f. Vgl. Kollmann, Der Nordwesten unserer ostafrikanischen Kolonien, S. 14. 88. Holub a. a. O., II, S. 152. Velten, Sitten und Gebräuche der Suaheli, S. 219.

Udschidschi hörten, daß es sich um Antritt des Rückwegs handelte, waren sie froh erregt. „Sie stimmten den Freudengesang der Zanzibarer Bootsleute an, welcher mit dem begeisterten Chorgesang endigt:

Kinan de re re Kitunga.

So ruderten sie denn wie Tolle daher, bis sie vor reiner Erschöpfung genötigt waren, auszuruhen, während der Schweiß stromweise an ihnen herabfloß. Sowie sie ausgeruht hatten, machten sie sich wieder an ihre Ruder und stimmten den Gesang der Mrima an:

O Mama, re de mi Ky,

der sie bald wieder zu großen Anstrengungen anspornte. Durch diese energischen ruckweisen Anstrengungen, sowie durch Gesang und Gelächter, Gestöhne und Geschrei gaben unsere schwitzenden und keuchenden Leute ihrem freudigen Gefühl über den Gedanken Ausdruck, daß wir heimkehrten und daß auf der Route, die ich nach Unyanyembe erwählt, durchaus keine Gefahr zu fürchten sei:

Wir sind den Wahha entgangen, ha, ha!
Die Wavinza werden uns nicht mehr plagen, oh, oh!
Mionvu bekommt kein Tuch mehr von uns, hy, hy!
Und Kiala wird nimmer uns wiedersehen, he, he!

schrieen sie mit wildem Gelächter und führten dabei wuchtige Streiche mit den Rudern, welche die alten ungelenken Boote vom Vordersteven bis zum Spiegel erbeben ließen." Die letzten Zeilen waren improvisiert und spielten auf Vorgänge an, die sie auf der Hinreise mit erlebt hatten.

Improvisierter Kanoegesänge gedenken auch die Kenner Madagaskars[1]) bei ihren Schilderungen des dortigen Fluß-

1) J. Sibree, Madagaskar (Leipzig 1881), S. 197 f. Keller, Die ostafrikanischen Inseln (Berlin 1898), S. 105.

verkehrs. „Einer der Ruderer trägt ein Recitativ vor, das sich nicht selten auf eben erst Erlebtes bezieht und sehr oft auch zierliche Schmeicheleien für den Europäer enthält, in dessen Dienst sie gerade stehen. Seine Freigebigkeit, sein Reichtum und ähnliches wird gerühmt, und an diese Lobeserhebungen die Frage geknüpft, ob es nicht an dem nächsten Anhaltepunkte Rindfleisch, Reis und andere Speisen geben werde. In regelmäßigen Zwischenräumen fallen die andern im Chore ein, oft nur mit einem Kehrreim von wenigen Worten, wie z. B. mit dem beliebten:

He! misi va?

O, gibt es etwas? In einem dieser Gesänge schildert der Chor die Stadt Tamatave als einen Ort, wo man viel Geld vertun könne, während das Recitativ alle Dörfer auf dem Wege von Tamatave nach der Hauptstadt der Reihe nach durchgeht und mit einer Schilderung des nördlichen Eingangs des Palastes von Antanánarivo schließt."

Gleiches beobachtete Jacobsen[1]) auf der Seefahrt im Banda-Meer. „Die Ruderer suchten sich auf der mehrstündigen Fahrt durch Gesang anzufeuern und bei uns die Gebelaune zu erwecken. Irgend einer hob z. B. an: 'Der Herr hat viel Arrak und wird uns davon geben', worauf der Chor die Zeile wiederholte. Da aber der Herr keinen Arrak gab, hieß es weiter: 'Der Herr hat viel Tabak, er wird uns davon geben', und so ging es fort und fort mit dem Herzählen aller Herrlichkeiten — ein Gebrauch, der im ganzen Archipel bis zu den Arrow-Inseln wahrgenommen werden kann."

Die Siamesen haben einen eigenen Ruf, durch welchen sie das Takthalten beim Rudern unterstützen, und einen andern,

1) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 96f. 180.

durch welchen sich die Ruderer gegenseitig zur Eile auffordern. Der erste lautet ăŏ phȭ phȭ! und der zweite ăŏ tŭă tŭă![1])

Die Japaner haben auch für die Ruderlieder einen eignen Namen (Fune-nori-uta). Ich bin in den Stand gesetzt, zwei Proben mitzuteilen.

Nr. 173.

Sumida gawa-ni wa	Auf dem Sumidafluß
Ki-no ha-wo nagas';	Laß ich Baumblätter schwimmen;
Watasha nushi yue	Deinetwegen
Na-wo nagas'.	Laß ich meinen (guten) Namen schwimmen.
Gichóng! gichóng!	Gichong! Gichong!

Nr. 174.

Itagomashima-no	Unter der Schiffsmatte
Makomo naka-ni	Bei Itagomashima
Ayame saku-to wa;	Blüht eine Schwertlilie;
Nikurashiya!	Ist das nicht scheußlich?

Nirgends aber sind diese Gesänge so entwickelt wie in Ägypten bei den Nilschiffern, die nicht nur für jede Arbeit, sondern fast für jedes Ereignis in ihrem Berufsleben eine besondere Weise haben: eine beim Rudern, eine beim Segelwechsel, eine andere, wenn das Boot auf den Sand geraten ist, oder wenn sie es ziehen müssen, und diese Lieder wechseln noch, je nachdem es sich um Berg- oder Talfahrt, Arbeit am Morgen, Mittag, Abend oder in der Nacht handelt.[2]) Sie werden von dem Rais, der auch selbst mitrudert, vorgesungen, von der Mannschaft aufgenommen und enden meist

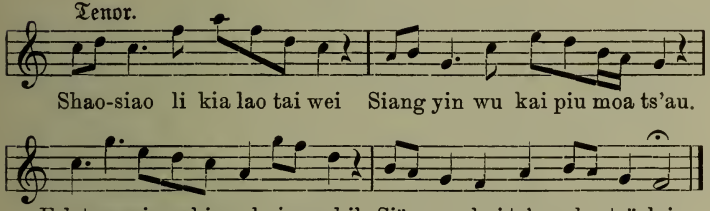
1) Pallegoix-Bey, Dictionnaire siamois-français-anglais, Bangkok 1896 s. v. phȭ und tŭă. (Mitt. von A. Conrady.)

2) Vollständigste Sammlung bei Jos. H. Cruri, Sea Nile, the Desert and Nigritia: Travels in company with Capt. Peel 1851 bis 1852. London 1853, S. 307 ff. Vgl. auch Kiesewetter, Die Musik der Araber, Taf. XX, Nr. 21 und Dalman, Paläst. Diwan, S. 143.

mit oft wiederholten Ausrufen. Da es richtiger schien, alle diese dem gleichen Berufe angehörigen Gesänge in ihrer Zusammengehörigkeit vorzulegen, so sind sie in den Anhang verwiesen worden.

Eigentümlich gestaltet sich der Rudergesang auf den großen Dschunken der Chinesen. „Sie sind von Haus aus Segelschiffe; aber bei Windstille müssen die Schiffleute rudern. Zwei große Ruder befinden sich am hintern Teile des Schiffes, je eines auf jeder Seite. Jedes wird von drei Arbeitern gehandhabt. Während so sechs Mann rudern, ruhen sechs andere, welche die Ablösungsmannschaft bilden. Die Arbeit ist eine harte Geduldsprobe, da das schwere Schiff nur sehr langsam vom Flecke kommt. Dennoch singen die Rudernden, und zwar wechselt die Mannschaft am rechten Ruder mit derjenigen am linken von Satz zu Satz ab. Häufig schlägt dazu einer der ruhenden Genossen ein gongähnliches metallenes Instrument. Eines der meistgesungenen Lieder stammt von einem alten chinesischen Dichter und lautet:

Nr. 175.



Übersetzung des ganzen Gesanges.

1. Jung und stark verließ ich einst die Heimat;
Jetzt kehr' ich zurück fast schon ein Greis.
Wenig anders zwar ist Sinn und Antlitz;
Doch das Haar ist mir bereits ergraut.

2. Als ein Kind verließ ich meinen Knaben;
Jetzt ist er zum Jüngling schon erblüht.
Hier bin ich am Tore meines Hauses,
Dieses ist noch immer wie es war.

3. Aus dem Tore tritt ein hübscher Jüngling;
Aber er erkennt den Vater nicht.
Und alsbald mit höflicher Verbeugung
Fragt er freundlich: woher kommt der Herr?

Das Lied erweckt in den Schiffleuten Heimatgefühle, und unwillkürlich rudern sie kräftiger und rascher."[1])

Zum Beweise, daß auch das moderne Europa solcher Gesänge nicht ganz entbehrt, füge ich am Schluß noch folgende beiden Stücke bei.

Nr. 176. (Barkarole der illyrischen Küstenschiffer.[2])

1. Pisombo, Pisombo![3])
Der Himmel ist hell, das Wetter ist blau,
Es wehen die Lüftchen so sanft und lau,
Der Mond erhebet sich wolkenleer,
Nicht zauset der Sturm die Segel mehr.
Pisombo, Pisombo!

2. Pisombo, Pisombo!
Nehmt eure Ruder nur flink zur Hand,
Und rudert rüstig und rudert gewandt!
Habt ihr's zum weißlichen Schaum gebracht,
Sind wir in Ragusa noch heute Nacht.
Pisombo, Pisombo!

3. Pisombo, Pisombo!
Zur Rechten vom Strande nur hingelenkt,
Daß uns kein böser Pirat bedrängt!
Sie haben Flinten im langen Boot
Und scharfe Säbel und machen Not.
Pisombo, Pisombo!

1) Mitteilung des Herrn Tjur. 2) Aus Gerhard, Wila II, S. 138 f.
3) „Ein Wort ohne Bedeutung. Die illyrischen Matrosen singen es beständig, wenn sie rudern, um die Bewegung der Ruder darnach zu richten."

4. Pisombo, Pisombo!
Sind bei der Kapelle des Stephan schon;
Sankt Stephan ist unser Schiffspatron.
Sankt Stephan send' uns günstigen Wind,
Weil wir vom Rudern ermüdet sind!'
Pisombo, Pisombo!

5. Pisombo, Pisombo!
Das schöne Schiff, wie fliegt es dahin!
Ich gäb' es — so wahr ich ein Seemann bin! —
Nicht für die Caracke[1]), die Wellen staucht,
Und sieben Tage zum Wenden braucht.
Pisombo, Pisombo!

Nr. 177.

(Gesang der Kohlenschiffer auf dem Tyne.[2])

As I came thro' Sandgate[3]), thro' Sandgate, thro' Sandgate,
As I came thro' Sandgate I heart a lassie sing:
Weel (well) may the keel row, the keel row, the keel row,
Weel may the keel row, that my lad is in.
He wears a blue bonnet, a blue bonnet, a blue bonnet,
He wears a blue bonnet, and a dimple in his chin;
And weel may the keel row, the keel row, the keel row,
And weel may the keel row, that my lad is in.[4])

Schlußbemerkungen.

Die große Mehrzahl der Gesänge dieser Gruppe trägt unverkennbar ein sehr altertümliches Gepräge; ja wir sind mit den ursprünglichsten derselben bis zu den einfachsten Natur-

1) Ein großes Lastschiff.

2) G. Schwabe, Ztschr. f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft II (1862), S. 565 f.

3) So heißt eine Straße in Newcastle.

4) „Die Keels werden wie unsere Spreekähne mittels langer Stangen fortbewegt, gegen die sich die Keelmen mit der Brust anstemmen, während sie den Kahn mit den Füßen vorwärts treten. Bewegt sich der obige Vers nicht so bedächtig dahin wie ein schwer beladener Keel? Er bedarf gar keiner Melodie, er hat sie schon in sich."

lauten zurückgelangt, von denen nach allgemeiner Annahme die menschliche Sprache ausgegangen ist. Das hau hau! der Lhoosai, das yo ho! und ho ho! der indischen Kuli, das ao pho pho! der Siamesen, das hu hu! ahu! der Chinesen, das nā sā ayē, onaaa! der Japaner, das haha ē! hihi ē! der Neuseeländer, das haha, hihi, hehe! der schwarzen Bootsleute auf dem Tanganyika, das hihi beii, hoho beii! der Boomätscher an der Elbe, das ohipp, oheiju-veiju der Finnländer, das ai da, da! der Burlaken an der Wolga sind Laute, wie sie immer und überall die gepreßte Brust bei rascher, schwerer Kraftaufbietung ausstößt, sinnlos, unwillkürlich, und doch mit dem Gefühle der Erleichterung. Sie sind zugleich das Zeichen des Zusammenwirkens, das mit einem Ruck die zerstreuten Kräfte vieler schwacher Einzelnen zur Riesengewalt vereint, und sie kehren deshalb, wenn auch in verschiedenartigster Figuration, als Kehrreime in den meisten Gesängen dieser Gruppe wieder: in dem djahoē der Javanen, dem mahaha hoho, mahaha ngo! der indischen und dem oi gawa! der japanischen Sänftenträger, in dem fröhlichen hi hopp! der Rammer, dem huro joley! der Helgoländer, dem pisombo! der Dalmatier, dem eilenden gichong, gichong! der Ruderer in Japan, wie in dem schwerfälligen, aus der Tiefe der Seele aufstöhnenden ei uchnem! der russischen Schiffszieher. Viele dieser Laute werden sich durch Jahrhunderte hindurch fortgepflanzt haben, wie das ὦ εἶα εἶα des Aristophanes sich noch in dem ἔα λέσα und ἔα μόλα der heutigen griechischen Schiffer wiederfindet.[1]) Manche Gesänge dieser Gruppe sind wenig über diese Naturlaute hinausgewachsen, wie z. B. die Schifferlieder aus Helgoland; in andern sind sie mit sinnvollen Worten

1) Vgl. Böckel a. a. O., S. LXII.

verbunden oder durch solche ersetzt, wie bei dem hoch auf! einen drauf! der Rammgesänge; wieder in andern sind sie nur noch als Kehrreime zu erkennen, während die Zeilen mit wirklichem Wortinhalt die Oberhand gewonnen haben.

Sie gleichen darin den Gesängen der vorigen Gruppe, während die zur Einzelarbeit gesungenen Lieder nur ganz vereinzelt ähnliche Elemente aufweisen. Aber von den Refrains der Gesänge zur Wechseltakt-Arbeit unterscheiden sich diese Ausrufe doch auch wieder; jene schließen sich an das Arbeitsgeräusch an und ahmen dessen Tonfall nach, während diese ein geordnetes Zusammenwirken aller ermöglichen wollen und daneben incitativen Charakter zu haben scheinen. Denn die meisten dieser Arbeiten ergeben für sich keinen Tonrhythmus, und darum genügt z. B. den Ruderern aus Seram der Gesang allein nicht, um Takt zu halten; es müssen Trommel und Gong hinzukommen. Aber im Ganzen würde man doch wohl irren, wenn man annähme, daß in diesen Fällen die Rhythmisierung der Arbeit lediglich durch rhythmisch gegliederte Worte und Musik *bewirkt* werde; vielmehr unterstützen dieselben bloß den durch die technischen Voraussetzungen der Arbeitsaufgabe gegebenen Bewegungsrhythmus und haben sich in der Abfolge der Töne den gleichen Bedingungen zu fügen wie dieser.

Im Ganzen überwiegen die Gesänge mit einem längeren sinnvollen Worttext. Ein großer Teil dieser Texte scheint — wenigstens in den vorliegenden Beispielen — ein feststehender zu sein; doch läßt er immer der Improvisation noch Spielraum, die sich nicht bloß darin zeigt, daß einzelne Stellen (Namen u. dgl.) nach Ort und Gelegenheit geändert werden, sondern auch darin, daß auf neue Ereignisse oder den Arbeitern bekannte Personen Bezug genommen wird. In der Regel wird

der Text durch einen Vorsänger vorgetragen, die Kehrreime durch die Gesamtheit der Arbeiter. Im Inhalt zeigen sie eine Anzahl gemeinsamer Züge:

1. sie fordern, dem Verlauf der Arbeit folgend, zu gleichzeitiger vereinter Kraftaufbietung auf;

2. sie suchen die Genossen durch Spott und Tadel, durch Hinweis auf die gute Meinung der Zuschauer anzuspornen;

3. sie geben die Gedanken der Zusammenwirkenden über die Arbeit und ihren Fortgang, das Werkzeug und das Werk wieder, äußern Freude oder Unbehagen, Klagen über große Mühsal und schlechten Lohn;

4. sie wenden sich unmittelbar mit Wünschen an den Arbeitsherrn oder den Aufseher, manchmal auch an die Zuhörer.

Dazwischen finden sich mancherlei andere, lyrische und selbst epische Elemente; im Ganzen sind diese aber doch weit spärlicher vertreten als bei den Gesängen der beiden andern Gruppen. Die Sänger werden immer wieder auf die Arbeit selbst zurückgeführt, deren wechselnder Verlauf ihre ganze Aufmerksamkeit verlangt und deren gedeihliches Fortschreiten die Zusammenfassung aller Kräfte erfordert, während bei der Einzelarbeit und der Arbeit im Wechseltakt die Gedanken abschweifen mögen, wenn einmal der passende Rhythmus der Körperbewegung erzielt ist und die Tätigkeit automatisch ihren Fortgang nimmt.

Anhang.

Arbeitsgesänge der Neger in den Vereinigten Staaten von Nordamerika.

Es ist seit langer Zeit bekannt, daß bei den Negersklaven in den Südstaaten der Union der Arbeitsgesang im Plantagenbau eine große Rolle gespielt hat; minder bekannt dürfte sein, daß auch die befreiten Schwarzen noch heute, wo sie des Zwangs der Massenarbeit entledigt sind und auf dem Boden der freien Konkurrenz als Teilbauern, Zwergpächter oder Lohnarbeiter ihren Unterhalt verdienen müssen, ihre meisten Arbeiten im Takt unter begleitenden stark rhythmischen Gesängen verrichten. Noch immer scheint die Gabe der Improvisation bei ihnen so lebendig zu sein, wie bei ihren wilden Stammesgenossen in der Urheimat Afrika; daneben aber hat sich eine große Zahl von festen Liedertexten ausgebildet, welche sich zwar vielfach an den Kirchengesang anlehnen und mit biblischen Vorstellungen erfüllt sind, aber doch durchgängig in ihrem musikalischen Aufbau den Bedingungen des Arbeitsgesanges entsprechen. Ein Vorsänger schlägt ein Motiv an, das vom Chor aufgenommen und unzählige Male wiederholt wird. Diese Negergesänge haben in neuerer Zeit die Aufmerksamkeit um so mehr auf sich gezogen, als der weißen Bevölkerung der Union das eigentliche Volkslied fremd ist und musikalische Begabung nicht zu ihren hervorragenden Eigenschaften gehört. Man hat Sammlungen

derſelben veranſtaltet und die Melodien für die Aufführung in Geſangvereinen eingerichtet[1]); ja man hat ſie in zahlreichen ſcherzhaften Nachbildungen traveſtiert. Manchen gilt dieſe „Neger-Muſik" geradezu als die nationale Muſik der Nordamerikaner überhaupt und ihre Pflege und Veredelung als eine nationale Aufgabe.

Obwohl nun ein Teil der Geſänge jener Sammlungen als Arbeitsgeſänge direkt bezeichnet wird, ſo unterliegt doch die Benutzung derſelben für die Zwecke dieſes Buches manchen Bedenken, und ich bin darum Herrn Profeſſor Charles R. Henderſon an der Univerſität Chicago zu größtem Danke verpflichtet, der ſich erbot, mit Hülfe ſeiner zahlreichen Schüler in den Südſtaaten eigens Arbeitsgeſänge der Neger für mich zu ſammeln. Die Ausbeute war ſchon beim erſten Anhieb der Fundſtätte eine unerwartet reiche. Nicht nur daß eine Reihe in den Sammlungen nicht vertretener Feld- und Pflanzgeſänge zu Tage kam, es wurden jene Arbeitstaktlieder auch bei Verrichtungen von durchaus modernem Charakter gefunden, bei denen man ſie kaum erwarten ſollte. Endlich ergab ſich, daß manche Negergeſänge keiner beſtimmten Arbeitsart zugewieſen werden konnten, da ſie bei verſchiedenen Tätigkeiten angeſtimmt werden. Unter dieſen Umſtänden empfahl es ſich

1) Die beſte dieſer Sammlungen dürfte ſein: Cabin and Plantation Songs, as sung by the Hampton students arranged by Thomas P. Fenner, Frederic G. Rathbun and Miss Bessie Cleaveland. 3. Ed. New York and London 1901. 166 Seiten. Die Lieder ſind nach den Aufzeichnungen von ſüdſtaatlichen Zöglingen des Hampton normal and agricultural Institute of Virginia wiedergegeben. — Eine zweite Sammlung Jubilee and Plantation Songs, Boston, Oliver Ditson Company beruht in den hier in Betracht kommenden Stücken ganz auf der vorigen. — Vgl. auch K. Knortz, Streifzüge auf dem Gebiete amerikaniſcher Volkskunde (Lpz. 1902), S. 241 ff.

nicht, diese eigenartigen Gebilde an verschiedenen Stellen dieses Buches zu zerstreuen, sondern sie hier vereint mitzuteilen.

Ehe wir uns zu den Texten selbst wenden, werden noch ein paar allgemeine Bemerkungen am Platze sein. Der Neger der Vereinigten Staaten hat viele Züge primitiven Denkens und Tuns durch jahrhundertlange Sklaverei hindurch sich bewahrt, und die hohe soziale Schranke, welche sich zwischen ihm und dem weißen Manne noch immer erhebt, wird auch nicht so bald eine Ausgleichung jenes Gegensatzes eintreten lassen. Der Neger ist arbeitsam; aber er hat keine Ausdauer, und wir mögen es glauben, wenn versichert wird, daß er heute als Freier im Durchschnitt weniger leiste, als ehemals in der Sklaverei.[1]) Er hat geringe Bedürfnisse; die Sorge für die Zukunft scheint ihm fremd; eine geordnete Zeiteinteilung kennt er für seine Arbeit ebensowenig, als er feste Stunden, Orte und Formen für seine Mahlzeiten einhält. Arbeit und Spiel liegen ihm noch nahe bei einander; seine Tätigkeit ist selten qualifiziert oder spezialisiert. Werkzeuge und Arbeitsgeräte sind von einfachster Art, die Bewegungen beim Arbeiten langsam und bedächtig. Willig, ehrbar und gutmütig, aber sorglos, unzuverlässig und unbeständig bildet die farbige Bevölkerung in einem Lande, in welchem Arbeitsenergie und Wertschätzung der Zeit, kluge Berechnung und kühner Unternehmungsgeist das wirtschaftliche Leben beherrschen, in der Tat ein fremdartiges Element und einen lebendigen Beweis für das Beharrungsvermögen primitiver Rassenmerkmale.

Alle diese Züge gelten natürlich nur für die Masse, speziell die schwarze Landbevölkerung der ehemaligen Sklavenstaaten,

1) Vgl. Ratzel, die Vereinigten Staaten von Amerika, 2. Aufl. II, S. 289.

während sich in den Städten und da, wo die Neger unter der übrigen Bevölkerung dünn zerstreut sind, gewiß manche Ausnahmen finden.

Die nachstehend mitgeteilten Texte sind mit einer Ausnahme noch ungedruckt. Die Mehrzahl derselben wurde von Fräulein Martha Young zu Greensboro in Alabama geliefert, welche selbst eine Sammlung von Negerliedern herausgegeben hat.[1]) Sie bemerkt im Allgemeinen, daß die Neger zwar bei ihrer Arbeit denselben Takt festhalten wie bei ihrem Gesang, daß ihr aber keine speziellen Gesänge für besondere Arbeiten bekannt geworden seien. Das heißt: es werde dieselbe Weise bei verschiedenen Arbeiten gesungen. Die übrigen Beobachter, deren Namen bei den betreffenden Stücken mitgeteilt werden, haben meist auf meinen besonderen Wunsch über die Arbeitsverrichtungen selbst, bei denen die aufgezeichneten Lieder gesungen wurden, und über das Verhältnis des Gesangs zu diesen Aufschluß gegeben. Leider ist mir nur einer dieser Gesänge mit der Melodie zugekommen. Ich habe deshalb das erste Stück, welches die Sangweisen der Neger gut veranschaulicht, der Sammlung der Hampton Students entnommen.

Dieses Stück (Nr. 178) zeigt vor allem das Verhältnis der Solo-Partie zu derjenigen des Chores, das in den meisten folgenden Stücken ebenfalls anzunehmen ist. Der Inhalt der Gesänge ist meist dürftig genug; ja es gibt solche, die nur aus dem in allen Tonarten variierten Laute „Oo" oder aus sinnlosen Worten und kurzen albernen Sätzen bestehen. Aus dem Gesang wird bisweilen in das Recitativ übergegangen und dann wieder zum Gesang zurückgekehrt. Die Sprache aller

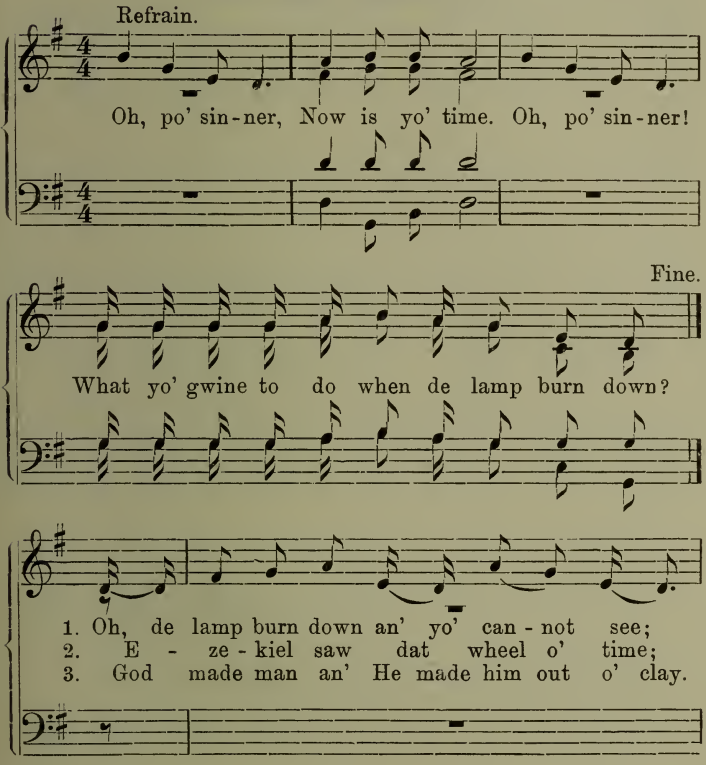
1) Plantation Songs for my Lady's Banjo and other Negro Lyrics and Monologues by Eli Shepperd. New York, R. H. Russell. 1901.

hier mitzuteilenden Stücke ist das bekannte Neger-Englisch. Es verdient jedoch erwähnt zu werden, daß in Louisiana die Neger ähnliche Gesänge in einem verdorbenen Französisch hervorgebracht haben, deren Weichheit und musikalische Schönheit gerühmt wird.[1])

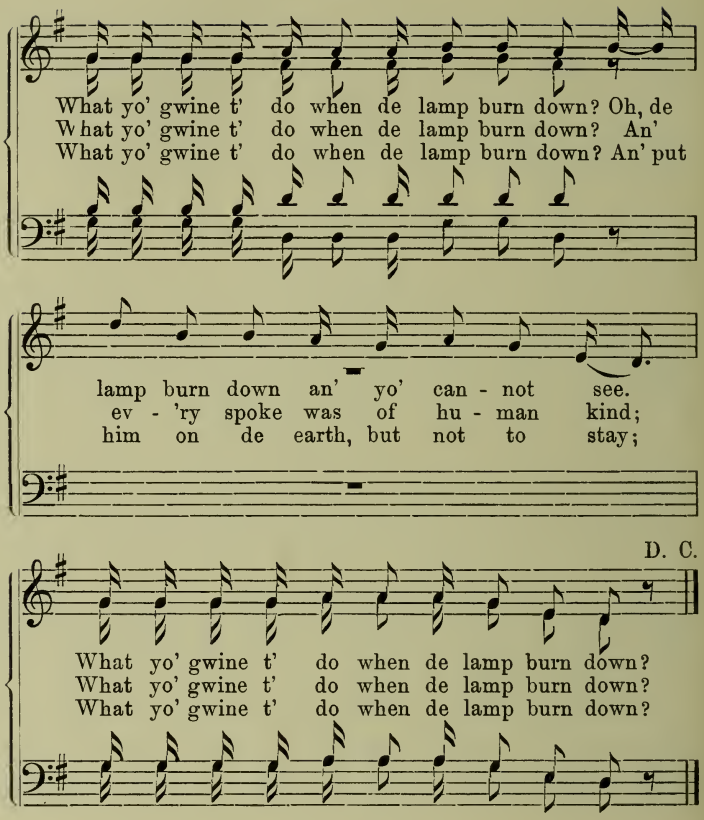
A. Religiöse Arbeitsgesänge.

Nr. 178.

(An old Georgia Plantation Song.)



1) Vgl. The Music Review by Clayton F. Summy, Chicago 1893/4, p. 607 und Knortz a. a. O., S. 254.



4. Dey cast ole Daniel in de lion's den;
What yo' gwine t' do when de lamp burn down?
An' Jesus locked de lion's jaw;
What yo' gwine t' do when de lamp burn down? — *Ref.*

5. Ole Satan's mad an' I am glad;
What yo' gwine t' do when de lamp burn down?
He miss one soul he thought he had,
What' yo' gwine t' do when de lamp burn down? — *Ref.*

6. Ole Satan's a liar an' a conjurer too;
What yo' gwine t' do when de lamp burn down?
If yo' don't mind, he slip it on yo'
What yo' gwine t' do when de lamp burn down? — *Ref.*

Nr. 179.

1. Jus' let me get on de mountain top.
I shall shout and neber[1]) stop.

Chor: Keep me from sinkin' down,
O Lawd[2]), o my Lawd.

2. Pilate washed his hands in a pan,
An' says: „I'm free from de guilt ob de innocent man."

Chor: (wie oben.)

Nr. 180. (Aus Florida durch Fräulein Annie Mac Lean.)

1. Eighteen hundred and twenty one,
I am de tree of life;
When Jesus' work had jus' begun,
I am de tree of life.

Chor: Eben[3]) ma[4]) Jesus say:
„Children, I am de way;"
Eben ma Jesus say:
„I am de tree of life."

2. Eighteen hundred and twenty two,
I am de tree of life.
When Jesus brought dat mourner[5]) there,
I am de tree of life.

Chor: Eben ma Jesus say etc.

Der Gesang hat noch zahlreiche ähnliche Strophen und kann damit ins Endlose fortgesetzt werden.

B. Feldgesänge.

Nr. 181.

Baby, my head hurt me
To-day! To-day!
So bad! So bad!
I want to see li'l'[6]) Lulu
To-day! To-day!
So bad! So bad!

1) never. 2) Lord. 3) even. 4) my.
5) Darunter ist ein Neubekehrter in einer religiösen Versammlung zu verstehen. 6) little.

Nr. 182.

La, la, run hea'[1]) honey, put yo'[2]) hand in mine,
And say, you will be mine.
La, la, nex'[3]) day won't be Sunday
To-day! To-day!
Sometimes I feel lak[4]) I can make it,
But I dunno wher'[5]) I can or no.
La, la!

Nr. 183. (Gewöhnlich gesungen, wenn sie aufs Feld hinausgehen und sich an dem Pflug festhalten.)

Daddy[6]) had a mule,
An de mule would 'nt gee[7]);
Hit him in de head wid a singletree[8])!
Sugar Babe! Sugar Babe!

Nr. 184. (Gern gesungen unmittelbar vor Beendigung der Feldarbeit.)

Every evenin'
Sun go down;
Hang my head and cry;
Ef I had whings[9]) lak Nora's[10]) dove
Fly all 'roun'[11]) de sky.

Nr. 185. (Am Abend, wenn sie ihr Geschirr aufnehmen, um nach Hause zu gehen.)

Come on, Skinner,[12])
You know de rule;
Eat yo' supper and curry de mule.
Woa[13]), mule!
Woa, mule!
Can't git de bridle on de white folk's mule!
Eat yo' supper,
An' curry him right.
Ketch[14]) on de pay day Sat'day night.
Woa, mule!
Woa, mule!
Can't git de bridle on de kickin' ole mule!

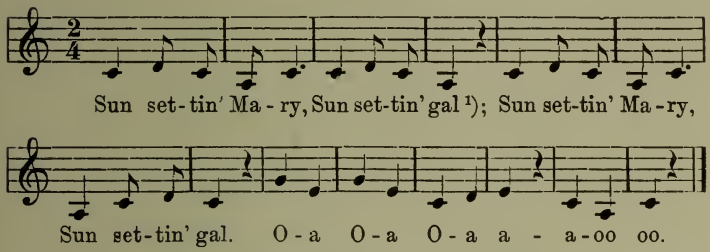
---

1) here, hither. 2) your. 3) next. 4) like. 5) whether. 6) father. 7) go (to the right side). 8) swingle tree, Ortscheit. 9) wings. 10) Noah. 11) around. 12) Gemeint ist ein anderer Neger. 13) Halt! 14) catch.

C. Korn-Holler.

Unter diesen Namen (holler etwa = Jodler) versteht man kurze Feldgesänge, die hauptsächlich beim Hacken angestimmt werden und sich im Takte nach dieser Arbeit richten. Der erste derselben besteht nur aus zwei Zeilen, die immer und immer wiederholt werden, und dem Refrain. Er wird gern gegen Abend gesungen.

Nr. 186.



Nr. 187.

Don't you hear dat [2]) pea-fowl hollerin'?
„Gimme [3]) rain! Gimme rain!"
Don't you see dat pea-fowl flyin'?
Gimme rain! Gimme rain!

D. Beim Hacken der Baumwollfelder.

Diese Arbeit hat den Zweck, die Felder von Unkraut zu befreien und die überflüssigen Baumwollpflanzen zu entfernen. „Jeder Arbeiter nimmt eine Reihe der letzteren vor — der Vorarbeiter („die Leithacke", lead hoe) natürlich an der Spitze. Er (seltener sie) muß ein so guter und sicherer Arbeiter sein, daß er für die ganze Arbeitergruppe das Tempo des Vorrückens bestimmen kann. Man sieht sie stets in einer quer über das Feld verteilten diagonalen Linie sich vorwärts bewegen. Der Vorarbeiter ist selten auch der Vorsänger, da er seinen Atem für die Arbeit braucht; aber er stimmt doch dann und wann in den Gesang mit ein."

Nr. 188.

Young lady! Young lady!
Shoo-la-lu! Shoo-la-lu!

1) girl. 2) that. 3) give me.

Nr. 189.

Susan [1])! Susan!
Susan Day!
Whar [2]) you gwine [3]), Susan,
Susan Day?
Gwine down to new groun' [4])
Susan Day!

E. Beim Pflücken der Baumwolle.

Nr. 190.

Take dis [5]) ring, charmin' Betsey;
When I courted charmin' Betsey;
Fare well, charmin' Betsey.
If I see you, charmin' Betsey,
Never no mo' [6]), charmin' Betsey;
Put it on yo' right hand, Betsey,
Think of me, charmin' Betsey. etc.

F. Beim Fortwälzen oder Heben von Baumstämmen (Log rolling hollers).

Nr. 191.

Lord, I'm rollin',
Lord, I'm rollin',
Rollin' logs all night.
In de rain!
In de rain!
All! Heave! Now! Heave!

Nr. 192.

O Carrie! I'm workin'
So hard! In de rain!
So hard! Fer [7]) you!
All down! 'Long [8]) wid [9]) you! All down!
Git [10]) hit [11]) on de heap dar! [12])

1) Name eines Mädchens. 2) where, whither. 3) going.
4) ground. 5) this. 6) more. 7) for.
8) along. 9) with. 10) get. 11) it.
12) there. Es ist gemeint, daß der Stamm auf den Haufen (etwa bei einer Sägemühle) gebracht werden soll.

G. Gesänge der Schiffsarbeiter.

Nr. 193.

Gesungen von den Arbeitern (Roustabouts) am Mississippi. „Der Vorarbeiter legt nicht selbst mit Hand an, sondern dirigiert die Arbeit der ganzen Rotte (bosses the gang) und zwar nach dem Takte seines Gesanges, in dessen Refrain die übrigen einstimmen. Nebenbei trägt er einen Knüttel, um einem langsamen und faulen Burschen bisweilen eins überstreichen zu können." Nach den Mitteilungen zweier Neger: G. W. Henderson und R. C. Harrison.

Mollie[1]) was a good girl
And a bad girl, too.
Hurry 'long,
Mollie Abel;
O, take them bags and pile 'em[2]) up high
On Mollie Abel.
Cartin' on levee,
Pile 'em up high;
Get it all out, by and by.

Nr. 194.

Gesungen von den Arbeitern auf der Werft von Mobile in Alabama. „Beim Hissen singen die Neger und ziehen im gleichen Takte am Seil." Aufgezeichnet von Richard C. Harrison, einem Neger, der in Chicago als Volkssänger auftritt.

Up step a whale
With a peaka'[3]) forka'[4]) tail,
And said: „Haul away together."
And I'll blow you up a gale
Of windy weather,
Stormy weather.
And they all hauled away together.

H. Beim Eisenbahnbau.

Nr. 195.

1. I'll make a dollar easy dis[5]) day,
I'll make a dollar easy dis day.

---

1) „Mollie Abel" ist der Name eines Flußdampfers.
2) them. 3) peaked, pointed. 4) forked. 5) this.

De road it am long,
But wid [1]) laughter and song,
I'll make a dollar easy dis day.

2. I'll make a dollar easy dis day,
I'll make a dollar easy dis day.
De boss he am hard,
But I sticks to my pard. —
I'll make a dollar easy dis day.

„Dieser Gesang wurde von Negern gesungen, welche an einer Eisenbahn mit Spitzhacken den Boden ebneten, Schwellen legten und die schweren Bolzen eintrieben. Sie sangen unisono und ließen die Hacken oder Hämmer am Ende jeder Zeile niederfallen. Der Vorsänger bestimmte durch rasches oder langsames Singen den Gang der Arbeit. Manchmal sang der Vorarbeiter allein, manchmal viele oder alle eine Zeile, wenn sie sich von ihrer gebückten Stellung aufrichteten, indem sie die Hacken oder die Hämmer von der Erde aufhoben und über ihren Köpfen schwangen, und gerade wenn die Zeile zu Ende ging, brachten sie sie unter einem mächtigen 'Ughem' alle zugleich mit militärischer Pünktlichkeit nieder; dann ertönte im Chor eine andere Zeile, und es wiederholte sich derselbe Vorgang. Die Zeile

I'll make a dollar easy dis day

wurde langsam gesungen, wenn sie sich bedächtig aufrichteten und die Werkzeuge hoch über ihre Köpfe erhoben. Dann 'Ughem!' und sie fielen nieder mit möglichster Kraftaufbietung."

Ähnlich beobachtete Fräulein Mildred J. Hill zu Louisville, Kentucky, daß eine Rotte Neger beim Legen von Straßenbahnschienen verfuhr. Ein Vorsänger stimmte die erste Zeile (1) des folgenden Gesanges an, während eine der Schienen von dem Haufen, auf dem sie bei einander lagen, aufgehoben wurde; dann wiederholte der Chor das letzte Wort (2), und zugleich wurde die Schiene zu der Stelle gebracht, wo sie liegen sollte; es folgte eine abermalige Wiederholung (3), und die Schiene wurde niedergelegt. Der Gesang lautete:

(1) Another good man gone,
(2) Gone,
(3) Gone!

1) with.

I. Beim Laden von Frachtgütern.

Nr. 196.

I'm but a pōh[1]) ol'[2]) culled[3]) man,
I does de bes'[4]) I can.
I's bawn[5]) in Souf Ca'lina[6]) 'fo de wah.[7])
I takes my glass of Holland gin,
I tinks[8]) it taint no sin,
I drinks my sweetened toddy ebry mawn.[9])

Der Beobachter, Herr R. L. Care, bemerkt dazu: „Der Neger, den ich dieses Stück singen hörte, war damit beschäftigt, große Transportwagen mit schweren Warenkisten zur Verschiffung zu beladen. Das Heben und Zurechtlegen derselben ging notwendig langsam von Statten, und der leise Gesang dazu klang wie eine Entschuldigung für die Unfähigkeit des Arbeiters, die Kisten rascher zu bewegen. Er stimmte eine Zeile an, während er eine Kiste am einen Ende anfaßte, um sie umzuwenden, und beendete die Zeile mit der Vollendung dieser Aufgabe."

K. Bei der Bauarbeit.

Nr. 197.

Joshua was the son of Nun,
The Lord was with him till the work was done;
Judas was a deceitful man,
He betrayed the innocent Lamb.

Chor: I'm feeling so bad,
I'm feeling so sad,
I feel like I want to go home.
Oh, give me a hammer,
Oh, give me a hatchet,
Oh, give me a hammer
For to knock out my brains.

Der Beobachter, Rev. Robert Lord Cave in Rom, Georgia, „hörte diesen Gesang zum erstenmale von einer Anzahl Neger, welche den Maurern beim Bau eines Hauses zu Nashville in Tennessee als Hand-

1) poor. 2) old. 3) colored, i. e. black. 4) best.
5) born. 6) South Carolina. 7) before the war (vor 1860).
8) think. 9) every morning.

langer halfen. Die Leute, welche den Mörtel mischten, diejenigen, welche die Ziegelsteine aufsetzten, und die Mörtelträger, welche die langen Leitern mit gefüllten Mörteltrögen oder großen auf Brettern aufgehäuften Stößen Backsteinen auf ihren Köpfen emporstiegen — alle stimmten in den Gesang mit ein. (Vgl. oben S. 114.) Gewöhnlich sang ein großer schwarzer Neger mit dem Spitznamen Cotton die Worte vor, und alle stimmten in dieselben ein, wo sie auch über das Gebäude oder unten am Boden zerstreut waren: die einen beim Aufstieg, die andern beim Abstieg, andere wieder, indem sie den Mörtel mit großen Hacken mischten, wieder andere beim Zuführen von Wasser, beim Abladen und Aufschichten von Ziegeln. Sie hielten genau Takt, wiegten den Oberkörper hin und her und suchten sich immer so einzurichten, daß sie nach dem Takte des Chorgesangs die Hacken niederbrachten, die Ziegel fallen ließen u. s. w. Der Polier sagte mir, daß Cotton unschätzbar sei, weil er durch seinen Gesang die andern zur Arbeit ermunterte."

L. Gesänge der Wäscherinnen.

Nr. 198.

1. Neber[1]) seen[2]) de like since I been bawn[3]) (Solo).
   Little David play on yo'[4]) harp (3 oder 4 Stimmen).
   Hallelu! Hallelu! (alle.)
2. Some ob dese[5]) mornins bright and fair
   I'm goin' to hitch on ma[6]) wings an' try de air.
   Hallelu! Hallelu!

Nr. 199.

What yo' gwine to do,
When de meat gibs out?
Bab-a. B-ab-a.
Stand on de corner
Wid yo' lips stuck out
Dis mornin', dis mornin'.

Nr. 200.

Drown ole[7]) Daniel,
Drown ole Daniel,
In a tub of suds,
For de lub[8]) ob de Lawd.[9])

1) never. 2) seen für saw. 3) born. 4) your.
5) these. 6) my. 7) old. 8) love. 9) Lord.

Fräulein Annie M. Mac Lean, welche in Florida diese Liedchen aufschrieb, bemerkt dazu, daß die Negerinnen die Wäsche an den Brettern des Zubers reiben und daß sie dabei Takt halten; aber jede der acht Frauen, die sie beobachtete, hatte für ihre Bewegungen ihr eignes Tempo, das von dem der Nachbarinnen verschieden war. Daß sie durch den Gesang sich zur Arbeit ermuntern wollten, glaubt sie nicht: Negerinnen könnten überhaupt nicht wohl still sein. Ihr Gesang sei ein Ausdruck für ihr Wohlbefinden. Beim Plätten werde er häufiger angestimmt als beim Waschen. Sehr oft werde jede zweite Zeile als Solo gesungen, nie aber mehrere Zeilen nach einander. Manchmal sangen die Sopranstimmen allein, und die übrigen fielen beim Refrain ein. Der Gesang hört sofort auf, sowie ein Fremder erscheint.

Die hier mitgeteilten Proben dürften genügen, um die weite Verbreitung des Arbeitsgesanges unter den Negern der Union erkennen zu lassen. Freilich ist damit sein Bereich nicht abgeschlossen. Die Sammlung des Hampton Institute enthält auch zwei Beispiele von Liedern, von denen angegeben ist, daß sie von den Arbeitern in Tabakfabriken gesungen zu werden pflegen[1]), und es liegt mir eine Schilderung von W. H. Levering vor, der selbst in Amerika lange Zeit Gesangschöre geleitet hat und sich über den Eindruck, den der Gesang der farbigen Arbeiter in einer solchen Fabrik auf ihn gemacht hat, mit begeisterten Worten ausspricht. „In einem großen Saale standen vielleicht 150 Neger, Männer und Frauen, Knaben und Mädchen, Ellbogen an Ellbogen um lange Tische mit Tabakblättern hantierend. Plötzlich sang eine einzelne Stimme zwei oder drei Töne, und es erbrauste eine gewaltige Stimmenharmonie, herzergreifend, bezaubernd. Bald erkannte ich den großen alten Choral 'Bread of Heaven'. Während sie in langsamem Tempo und laut anschwellendem Tone sangen, bewegten sie ihre Oberkörper nach dem Taktmaß anmutig hin

1) S. 28ff. aus einer Tabakfabrik in Danville, Virginia und S. 46 aus einer solchen in Richmond.

und her. Jede Bewegung atmete Entzücken; die Erschütterung des Herzens pflanzte sich auf die Bewegung der Finger fort; sie handhabten die Tabakblätter auf dem Tische, als wenn sie den Banjo (die Neger-Guitarre) spielten. Es wäre schwer zu sagen, aus wie viel Stimmen sich die Harmonie zusammensetzte: Sopran, Alt, Tenor; für eine Weile sangen viele die gleiche Stimme, dann sangen einige, deren Singorgan abweichend geartet war, eine Oktave höher als die übrigen, während die Riesen an der Schraubenpresse einen donnernden Baß ertönen ließen, der eine Orgelpfeife hätte eifersüchtig machen können.... Darauf sangen sie ein zweites Lied: 'Roll, Jordan, roll', und nun waren sie in ihrem nationalen Element. Das war ihr Rassen-Erbteil: unheimlich, fremdartig, aufregend; die Körperbewegungen wurden schneller, und wären ihre Hände nicht anderweitig beschäftigt gewesen, so würden sie geklatscht haben; denn sie konnten ihre Bewegung beim Singen nicht unterdrücken, und ihre Gesichter erstrahlten von einem deutlichen Abglanz himmlischer Vision."

Man wird nach dieser begeisterten Schilderung eines Musikfreundes sich nicht wundern, zu hören, daß auf den ungeheueren Pfirsich-Farmen von J. Howard Hale, wo mehr als 250000 Pfirsichbäume in kurzer Zeit abzuernten und die Früchte für den Handel zu verpacken sind, nicht nur beim Pflücken die Neger fortwährend singen, sondern daß der Unternehmer auch den Mädchen in der Packhalle, weil er beobachtet hatte, daß die anstrengende Arbeit sie sehr ermüdete, durch eine Musikkapelle lustige Weisen vorspielen läßt. Er fand, „daß die Mädchen dabei nicht nur frischer blieben und besser schliefen, sondern daß auch die durchschnittliche Menge der verpackten Früchte 30 Prozent größer war — genug um die

Kosten für die Musik zu bestreiten und ihm noch einen Profit übrig zu lassen".[1])

1) So der Chicago Record Herald vom 10. Jan. 1901. Dieses Beispiel scheint Nachahmung gefunden zu haben. Im Lpz. Tgbl. vom 5. VI. 1908 wurde aus den Vereinigten Staaten berichtet: „Man hat Proben angestellt und dabei gefunden, daß bei einer Arbeit, die regelmäßig und schnell ausgeführt werden soll, nichts den Arbeitseifer so beflügelt wie Musik. Den ersten praktischen Versuch hat man in Canajoharie im Staate New York gemacht, wo ein mechanisches Klavier einen Marsch nach dem andern spielte, um die in Stücklohn stehenden Arbeiter anzuspornen. Dabei ergab es sich, daß in den Stunden, in denen die Musik spielte, mehr Arbeit geleistet wurde, und so wurde in allen Abteilungen der Fabrik ein Klavier eingestellt. In Chicago machten die Direktoren der Libby Corporations den Versuch gleich auf viel breiterer Grundlage. Als dringende Bestellungen für die Flotte im Stillen Ozean einliefen, wurde ein ganzes Orchester in die neue große Zentralküche beordert, nebenbei die größte der Welt, und unter den Klängen von Märschen des allbeliebten Sousa und anderer Komponisten wurden Millionen Büchsen Fleisch verpackt und versiegelt. Es wird behauptet, daß die Leistung unter dem Einflusse der Musik um 40 Prozent über alle früheren Rekords gestiegen wäre."

V.

Die Anwendung des Arbeitsgesanges zum Zusammenhalten größerer Menschenmassen.

Überall, wo eine große Zahl von Menschen zu gleichem Tun sich zusammenfindet, macht sich das Bedürfnis eines geordneten, gleichmäßigen Vorgehens unabweisbar geltend, auch wenn jeder Einzelne für sich im stande wäre, das Ziel, das er sich gesteckt hat, zu erreichen. Der Gesang erweist sich hierbei als ordnende Macht und zugleich als ein Mittel der Ermunterung und Erfrischung. In fast instinktiver Empfindung bricht er hervor, und willig fügt sich die Masse seiner Herrschaft. Jeder strebt sich nach seinem Takte zu bewegen, und der ungeordnete Haufe wird damit von selbst zu einem einheitlich handelnden Körper.

Besonders anschaulich zeigt sich dies da, wo die Hauptarbeitsleistung in der Fortbewegung des eignen Körpers von Ort zu Ort besteht. Ich will bei den Marschliedern nicht verweilen. Es gibt ihrer eine ungeheuere Zahl von den ehrwürdigen Embaterien der Griechen bis zu den modernsten Soldatenliedern. Ihre Art und Wirkung sind allgemein bekannt. Nur das mag hervorgehoben werden, daß sich schon bei den Naturvölkern Taktschritt mit Gesang ganz allgemein findet, und daß ihre Marschlieder vielfach sehr primitive Form aufweisen. Der Zustand der Wege bedingt dabei die Fortbewegung im Gänsemarsch.

Massengesang gibt der Arbeit etwas Feierliches. Der Auszug zum Kriege oder zur Jagd gleicht bei vielen Naturvölkern einem Festzuge; ihr Taktschritt geht oft fast unvermittelt in den Tanz über. Statt vieler vorliegender Zeugnisse nur eine kurze Schilderung[1]): „Gesang begleitet bei den Bassutos die meisten militärischen Bewegungen; er gilt namentlich als unerläßlich für den Marsch. Gewöhnlicher Schritt, Geschwindschritt, Lauf, Sturmlauf, alle haben ihre eigentümlichen Sangweisen. Wenn die Truppen beim Vorrücken gegen den Feind durch die Weiler ihres Stammes marschieren, machen sie vor der Türe der durch ihre Tapferkeit ausgezeichneten Personen Halt und führen einen Waffentanz aus. Es ist dies eine Aufforderung an die Kriegstüchtigkeit des also Geehrten, eine Einladung, sich ihnen anzuschließen. Selten geht der Tanz zu Ende, ohne daß man den Herrn der Wohnung in die Mitte des tobenden Kreises sich stürzen sähe, vollständig bewaffnet und seine Lanze schwingend, als ob er bereits auf dem Schlachtfelde wäre. Ein wildes Hurrah ertönt von allen Seiten; dann ein tiefes Stillschweigen: die Linien schließen sich wieder, und der Zug geht weiter, indem er eine ernste und schwermütige Melodie anstimmt."

Bei der Jagd bildet der Auszug in das Jagdgebiet und die Rückkehr mit der Beute einen Hauptteil der ganzen Arbeit. Beides erfolgt ebenfalls unter Gesang oder Trommelschlag, manchmal noch mit Beteiligung der Frauen.[2]) Auch die letzteren haben ihre Marschgesänge für sich, z. B. beim Tragen von Holz, Wasserholen u. dgl. Bei den Bantustämmen scheinen sogar die jungen Mädchen in diesen Gesängen besonders unter-

1) Casalis, Les Bassoutos, p. 351 f.
2) Burton und Speke, Exped. (von Andree), S. 335. 359.

richtet zu werden[1]). Beim Herbeibringen der Steine zum Bau eines Hauses „bewegten sich die Weiber vollständig im Takt und sangen stundenlang dasselbe eintönige Lied in der Namasprache"[2]), und „es gehört zu den charakteristischen Scenen des Zululebens, wie die Weiber in langen Reihen und mit einförmigem Gesang jeden Morgen und Abend nach dem umzäunten Platze ziehen, wo die Soldaten ihre Mahle halten, jede einen großen Topf Bier auf dem Kopfe".[3])

Gleiches berichtet Passarge[4]) über die Erbauung der Batauana-Hauptstadt Gau: „Reihen von Frauen im Takte marschierend und singend bringen mächtige Rohrbündel auf dem Kopf, und im Takte schwingt auch einer jeden vor der Brust an einer Lederschnur die messingene Patronenhülse, die am Halse hängt und den geliebten Schnupftabak enthält."

Hier ist auch der Karawanengesang der afrikanischen Trägerscharen zu erwähnen. R. Böhm[5]) bezeichnet eine solche Karawane als eine „endlose im Gänsemarsch wandernde Reihe von Schwarzen, die unter rhythmischem Gesang und mannigfachem Geschrei ihre schweren mattenverpackten Lasten durch die Wildnis schleppen". Nach Pogge[6]) besteht dieser Gesang darin, „daß einer der Träger sehr rasch und unverständlich einige Worte ausstößt, worauf die ganze Trägerkolonne im Chor einstimmt". Der Eindruck, den er hervorruft, ist oft von den Reisenden geschildert worden.[7])

1) Holub a. a. O. I, S. 438.

2) Marg. v. Eckenbrecher a. a. O., S. 114.

3) Ratzel, Völkerkunde II, S. 123; vgl. auch S. 64. — Gesänge der Mädchen beim Holzholen in Palästina: Dalman a. a. O., S. 42 ff.

4) Ztschr. f Ethnologie XXXVII (1905), S. 683.

5) Von Sansibar zum Tanganyika, S. 19.

6) Im Reiche des Muata Jamwo, S. 14. 64. 77. 127.

7) Stanley, Durch den dunkeln Weltteil II, S. 103. A. v. T. in der

Auch bei uns haben sich Reste alter Wanderlieder erhalten. Das merkwürdigste ist wohl das Auswanderungslied der Niederländer, das vermutlich auf die Zeiten zurückgeht, als sie die slawischen Gebiete im Osten besiedelten, aber noch heute in Holland bei Dienstbotenumzügen gesungen wird:

Naer Oostland willen wy ryden,
Naer Oostland willen wy mee,
Al over die groene Heiden,
Daer isser een betere stee.[1])

Hierher gehören weiter die zahlreichen Wanderlieder der Handwerksburschen und der fahrenden Leute überhaupt[2]), namentlich aber die alten Wallfahrts- und Prozessionslieder.[3]) Unter beiden Gruppen sind wahre Perlen volkstümlicher Dichtung und ergreifend einfacher Sangesweise.

Zeigen diese Beispiele, wie der Gesang Menschenmassen, die sich zufällig und vorübergehend in einem gemeinsamen Wegziele zusammengefunden haben, bei Erreichung desselben fördert, so muß dies noch in viel höherem Maße der Fall sein, wo eine soziale Pflicht sie bei einer wirklichen Arbeit

---

„Tägl. Rundschau" vom 26. Jan. 1897, S. 94. Kallenberg a. a. O., S. 56. 197. Burton und Speke a. a. O., S. 178. 218. — Neuerdings sind sehr interessante Texte von Reiseliedern der Wanyamwezi veröffentlicht worden in den Mitteilungen des Sem. f. oriental. Spr. zu Berlin IV, 3, S. 56 f. Andere bei Velten, Sitten und Gebräuche der Suaheli, S. 298 ff. und Weule, Negerleben, S. 324.

1) Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 186.

2) Böhme a. a. O., Nr. 252—266. Erk und Böhme, Liederhort, Nr. 1592—1614.

3) Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 568—570. 573—580. Erk und Böhme, Nr. 2019. 2075 ff. 2082. 2087. 2091. Hauffen, Die Sprachinsel Gottschee, S. 197 f. Ztschr. für österr. Volkskunde VIII, S. 191 f. — Beispiele aus dem arabischen Sprachgebiet bei Dalman, Palästin. Diwan, S. 158 ff. — Wallfahrtslieder der Mekkapilger: Klunzinger, Bilder aus Oberägypten, S. 312 f.

vereint auftreten läßt. Eine solche Pflicht entspringt bei einer sehr großen Zahl von Völkern aus dem Verhältnis der Dorfnachbarschaft. Bei Feldarbeiten, beim Hausbau und gewissen häuslichen Verrichtungen, die keinen Aufschub erleiden, namentlich solchen, die mit der Ernte zusammenhängen, werden freiwillige Hülfskräfte zur Unterstützung von den Nachbarn erbeten; an die Arbeit schließt sich in der Regel eine festliche Bewirtung im Hause des „Arbeitgebers" an.[1]) Beruht diese Bittarbeit bei den gewöhnlichen Dorfgenossen auf Gegenseitigkeit, so wird sie dem Häuptlinge gegenüber leicht zum Dienste oder zur Fronde, wie sie ähnlich von ihm auch für öffentliche Leistungen in Anspruch genommen wird. Ohnehin ist es einleuchtend, daß von den reicheren Dorfgenossen bei jenen freiwilligen Arbeitsgemeinschaften mehr empfangen als geleistet wird, und daß bei eingetretener Ungleichheit des Grundeigentums daraus leicht auch diesen gegenüber eine Fronpflicht entspringen kann.[2])

Wie dem sei, sicherer und wichtiger für unsere Untersuchung ist, daß in vielen Ländern, wo wir der Einrichtung der Bitt- und Fronarbeit begegnen, dem Gesange eine Rolle zuerteilt ist, die unser höchstes Erstaunen hervorruft. Wir sehen da selbst solche Arbeiten, namentlich bei der Feldbestellung und

1) Mehr darüber in meiner Entstehung der Volkswirtschaft, S. 278 ff. Es ist auffallend, daß P. Kropotkin, Gegenseitige Hilfe (Leipzig 1904) diese Erscheinungen nur ganz nebenbei berücksichtigt hat.

2) Vgl. Kindlinger, Geschichte der deutschen Hörigkeit, S. 209. 213. — In England werden die Zwangsdienste von denjenigen unterschieden, die ad precem, to bene des Grundherrn geleistet werden: Seebohm, Die engl. Dorfgemeinde, S. 55. 94. 104. 272 f. Die Entstehung des Frondienstes aus der Bittarbeit wird durch die nachfolgenden Beispiele für jeden, der die agrarische Entwicklung in ihrem Zusammenhange zu erfassen fähig ist, außer Zweifel gestellt.

Ernte, aber auch beim Haus- und Festungsbau, unter dem Einflusse des Gesanges oder sonstiger musikalischer Begleitung sich taktmäßig gestalten, bei denen wir es technisch kaum für möglich halten. Es wird zweckmäßig sein, zunächst die Zeugnisse dafür zusammenzustellen. Da es sich um eine erste Sammlung handelt, so wird es genügen, den Stoff nach ethnographischen Gesichtspunkten zu ordnen, dabei aber auch den noch wenig bekannten Sitten der Bittarbeit um ihrer selbst willen einige Beachtung zu schenken.

1. Afrikanische Völker.

„Die Bassutos versammeln sich jedes Jahr, um die Felder, welche für den persönlichen Unterhalt ihres Häuptlings und seiner Hauptfrau bestimmt sind, umzugraben und zu säen. Es ist ein merkwürdiger Anblick, wenn bei dieser Gelegenheit Hunderte von Schwarzen in schnurgerader Linie ihre Hacken mit vollkommener Regelmäßigkeit zugleich heben und senken. Die Luft erschallt von Gesängen, welche die Arbeiter unterstützen und sie befähigen sollen, Takt zu halten. Der Häuptling macht sich's gewöhnlich zur Pflicht, dabei gegenwärtig zu sein, und sorgt dafür, daß einige fette Ochsen für die Arbeiter geschlachtet und zubereitet werden. Alle Klassen wenden das gleiche Verfahren an, um ihre Arbeiten zu erleichtern und zu beschleunigen; nur beruht dasselbe bei den gewöhnlichen Leuten auf Gegenseitigkeit.“[1])

Die den Bassutos verwandten Sotho-Neger haben die gleiche Einrichtung.[2]) „Häuptlinge oder reiche Leute bestellen

1) Casalis a. a. O., S. 171; dazu die Illustration. Letztere auch bei G. Gerland, Atlas der Ethnographie (Leipzig 1876), Taf. 22, Nr. 25.

2) Mitteilungen des Missionars K. Endemann in d. Ztschr. f. Ethnologie VI (1874), S. 27. 30. 61. 63.

ein Aufgebot von Ackerleuten, welche in Reih und Glied hacken und säen. Zum Tanze wird im Chore gesungen; ebenso bei den im Takte ausgeführten Arbeiten" (vgl. S. 45 f.). Der Berichterstatter teilt zwei dieser Gesänge mit, von denen der erste beim Umhacken des Ackers, der zweite beim Bau eines Vorhofs für den Häuptling gesungen wird.

Nr. 201. (Beim Hacken.)

Ma inama, inama!	Bücke dich, bücke dich!
Oé! ó a inamaloχa;	O, er (sie) richtet sich auf;
Mmaaχŏe ke molói oa thuri.	Seine (ihre) Mutter ist eine Hexe.

Nr. 202. (Baugesang.)

A ĕe ĕa ĕe ĕa ĕe ĕe, ea ĕe ĕe, ĕa ĕe, a ĕe,
Ea ĕe ĕe, ĕa ĕe ĕe,
Ea ĕe ĕe, ea ĕe ĕe;
Ma laku a kχoro, é, re aχela kχoši
Re aχela kχoši u. s. w.

Übersetzung.

Stangen des Hofs, ja, wir bau'n für den Häuptling;
Wir bau'n für den Häuptling u. s. w.

Sehr verbreitet sind diese temporären Arbeitsgemeinschaften zur Bitt- und Fronarbeit bei den Ba-Ronga, wo sie mit dem Worte Djimo bezeichnet werden. „Bei den Feldarbeiten hilft ein Dorf dem andern, ein Haus dem andern. Wenn ein halbes Hundert Schwarzer auf einem Felde sich betätigt, wo ein Djimo stattfindet, so arbeiten die Hacken mit einer Schnelligkeit, daß der Sand fliegt, und die Arbeit vollzieht sich wie ein Tanz. Das ist eine Aufregung, ein Schreien, ein Eifer ohnegleichen. Man feuert sich gegenseitig an und eilt, an das festgesetzte Ziel zu kommen, weil man weiß, daß der Herr des Feldes zu Hause etwas in Bereitschaft hält,

womit er die wohlwollenden Helfer bewirten wird, die ihrerseits wieder bei nächster Gelegenheit den gleichen Dienst von ihm beanspruchen werden. Eine Ausnahme macht nur der Djimo der Häuptlingsfrau, der als wirkliche Fronde zu betrachten ist und bei dem die Biertöpfe erst erscheinen, wenn man wieder zusammengekommen ist, um das Feld abzuernten, das der Stamm alljährlich für die von ihm dem Häuptling gekaufte Gattin zu bearbeiten hat."[1])

Derselbe Name, der bei den Ba-Ronga für Bitt- und Fronarbeit gebräuchlich ist, findet sich in der Form Temo bei den Kongo-Stämmen in der Nähe des Stanley-Pool. Die Einrichtung wird dort auf alle Arten von Arbeit angewendet, die für die Kräfte der einzelnen Sippe zu groß sind, und jene temporären Arbeitsgemeinschaften nehmen stellenweise Formen an, die ihre Vergleichung mit den russischen Artels zu rechtfertigen scheinen.[2])

Auch gewerbliche Verrichtungen werden durch freiwillige Arbeitsgemeinschaften besorgt. So der Bootbau am Tanganyikasee[3]) und die Zubereitung der Häute bei den Bantustämmen. Über das im letzteren Falle geübte Verfahren liegen mehrere ausführliche Beschreibungen vor.[4]) Ich setze die lustige Schilderung des französischen Missionars Casalis

---

1) Vgl. die interessante Schilderung des Missionars Henri A. Junod im Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie, X (1898), S. 141, § 274.

2) Thonnar, Essai sur le système économique des primitifs d'après les populations de l'État indép. du Congo (Bruxelles 1901), S. 64 ff.

3) Stanley, Wie ich Livingstone fand II, S. 150.

4) Endemann a. a. O., S. 26. — Holub, Sieben Jahre in Südafrika II, S. 378. — Casalis, S. 140 ff. Vgl. auch oben S. 45, Anm. 2.

hierher: „Ein ungewöhnlicher Lärm ruft uns in das Dorf zurück; es ist ein vielstimmiges Grunzen und Gluckſen, vermischt mit schrillen Schreien, deren Mißtöne einem vollkommenen Rhythmus untergeordnet sind. Man meint einen Chor von Bären, Wildschweinen und Affen zu hören. Dieser ganze Heidenlärm hat zum Mittelpunkt eine Ochsenhaut, welche weich genug gemacht werden soll, um sich dem Körper eines Zweifüßlers anzuschmiegen. Ein Dutzend Männer in hockender Stellung fassen sie bald hier, bald da an, reiben sie zwischen ihren Händen, quetschen, kneten sie mit solcher Schnelligkeit, teilen ihr so seltsame Bewegungen mit, daß sie sich unter der Mißhandlung, die ihr widerfährt, zu beleben scheint. Jede Kraftäußerung, jede Drehung ist begleitet von einem jener seltsamen Töne, von denen wir uns keine Rechenschaft geben können; je mehr das Werk vorschreitet, um so mehr nehmen sie an Kraft und Schnelligkeit zu: bald steigern sie sich zu wahrer Raserei. Der Lärm, die hinreißende Gewalt des Rhythmus scheinen den Arbeitern den Verstand zu benehmen; die Einen drücken ihrem Rücken die anmutigen Bewegungen der Gazelle auf, andere stürzen sich mit der Wut des Löwen auf ihre Beute, noch andere ergötzen sich mit den Enden der Haut wie die Katze mit einer Maus. Plötzlich hört der Lärm auf; der Mantel ist so weich wie ein Handschuh; man trägt ihn mit einem Triumphgeschrei davon, und die Lärmmacher stärken sich an einigen Krügen Bier, der einzigen Belohnung, welche sie erwarten."

In Kamerun „ließ der Häuptling Ngilla, ein berüchtigter mohammedanischer Sklavenhändler, seine Leute in Abteilungen von je 100 Mann nach dem Takte der nachfolgenden Musik den Boden behacken. Hinter diesen Arbeitern marschierten ebenfalls im Takte die Säeleute, aus einem umgehängten

Sacke Samen streuend".[1]) Das lustige Bild auf Tafel XIII macht den Vorgang anschaulich.

Neuerdings ist eine Anzahl Liedertexte bekannt geworden, die bei den Fronarbeiten auf dem Felde des Häuptlings von den Wanyamwezi unter Trommelbegleitung gesungen werden.[2]) „Es ist ganz nett zu sehen, wenn sie bei jedem Schlage mit der Hacke zuerst den Hackenstiel an die linke Hand schlagen, an der ein Glöckchen hängt, und wenn sie mit dem Fuße stampfend auftreten." Leider teilt der Herausgeber nur den Wortinhalt der Gesänge mit, nicht auch die Melodien, Kehrreime, Ausrufe u. s. w., sodaß die nachstehenden Proben für uns nur einen beschränkten Wert haben.[3])

Nr. 203.

Arbeiten tue ich mit Faulheit; essen, ach, esse ich gar schnell.

Nr. 204.

Komm, der Regen ist da; ich bin müde, ich bin müde zu arbeiten (auf dem Felde); laß uns eilends gehen in die Stadt zur Arbeit des Sitzens (d. h. des Essens).

Nr. 205.

Ein ganz kleines Maß von Armringen mögest du mir abmessen, König, du mögest mir schmieden gewisse europäische Sorten von Armringen; es bittet dich die Tanztrommel.

---

1) Meinecke, Die deutschen Kolonien, S. 35, mit Abbildung. Vgl. F. Hutter, Wanderungen und Forschungen im Nord-Hinterland von Kamerun, S. 390.

2) Mitteilungen des Seminars für oriental. Sprachen an der Universität Berlin, Jhrg. IV (1901), 3. Abt., S. 53 ff. und S. 61. Weitere Mitteilungen über die Bittarbeit in Ostafrika bei Velten, Reiseschilderungen der Suaheli (1901), S. 173. 175. 186. 231. 257. 262.

3) Inzwischen hat K. Weule a. a. O., S. 471 auch die Melodie eines längeren Hackgesanges veröffentlicht.

Nr. 206.

Yamalila, oh, der ist ein Elefantenjäger; wir wollen essen mit euch, den Leuten mit den Zahnlücken (die nicht schnell essen können); wir sind nicht imstande mehr, das Korn für andere zu reinigen [1]), wir sind nicht imstande mehr.

Man denkt sich nichts Sonderliches dabei, wenn man bei Pausanias liest, daß Messene unter böotischem und argivischem Flötenspiele erbaut und befestigt worden sei, oder wenn Plutarch erzählt, daß Lysander die Mauern von Athen unter Musikbegleitung habe niederreißen lassen. In vorgeschritteneren Teilen Afrikas herrscht nun aber heute noch die gleiche Sitte, speziell im westlichen Sudan. Ein Reisender [2]) erzählt: „Die Städte und Niederlassungen, welche wir auf unserem Wege passierten, waren zum Schutze gegen äußere Feinde mit Wall und Graben umgeben. Die Mauern befanden sich meist in gutem Zustande. Wo dies nicht der Fall war, arbeiteten Freie und Sklaven unter dem belebenden Schalle der Trommel und Aufsicht mehrerer Großen an der Ausbesserung der Schäden." Ein anderer [3]) berichtet: „Vor dem Hause des Kaiga-ma war große Musik, um die Leute anzufeuern, die an der Stadtmauer arbeiteten, welche der Sultan beträchtlich erhöhen ließ. Die Musik bestand aus zwei Arten Harfen mit fünf Saiten, die mit den Händen gegriffen wurden, aus zwei langen, hölzernen Trompeten, die abwechselnd geblasen wurden, aus einer kleinen, mit Leder überzogenen Kürbisschale, in welcher kleine Steinchen waren, endlich aus einer großen Trommel. Man kann sich denken, welche Musik aus diesen Instrumenten in ihrem Zusammenwirken hervor-

1) Bezieht sich nach dem Herausgeber auf die Aussonderung der Spreu beim Stampfen von Hirse und Reis.

2) Staudinger, Im Herzen der Haussaländer, S. 238.

3) G. Rohlfs in Petermanns Mitt., Erg.-Heft 34, S. 15.

ging. Ein Greis saß daneben und begleitete diesen Höllenlärm mit einem Liede."

Die Franzosen haben sich beim Bau ihrer Eisenbahnen in Afrika diese Sitte nutzbar gemacht, indem sie den schwarzen Eingeborenen, die sie bei den Erdarbeiten beschäftigten, heimische Spielleute beigaben, die durch ihre Musik und ihren Gesang die grabenden und schaufelnden oder Erde schleppenden Landsleute zu unterhalten hatten.[1]) Die Gesänge priesen in drolligen Improvisationen die Eisenbahn.

2. Chinesen und andere Ostasiaten.

Den zuletzt erwähnten Gebrauch hatten auch die Chinesen und übten ihn bei ihren Staatsfronden in großer Ausdehnung. A. Conrady teilt mir darüber folgendes mit: „Die Chinesen, die sich überhaupt des Wertes rhythmischer Begleitung der Arbeit wohl bewußt waren, gebrauchten schon in sehr alter Zeit die Trommel oder Pauke (und zwar eine besondere Art von 12 Fuß Länge, die Kaō-kù), um die staatlichen Fronarbeiten zu regulieren, zu denen u. a. die großen Jagden, der Deich-, Stadtmauer- und Palastbau gehörten. Der älteste Beleg dafür ist wohl eine Vorschrift des Ritualbuches Čeu-li (vom Ende des 12. Jahrh. v. Chr.[2]); sie lautet: ì kaō-kù kù yik-ssï „mit der Kaō-ku feuert man die Fronarbeiten an". Sie wird zwar nur auf die Jagdfronden bezogen[3]), aber wohl irrtümlich; denn mehrere andere Zeug-

1) L'Illustration Nr. 2929 (15. April 1899), S. 236 f., mit der auf unserer Tafel XIV in verkleinertem Maßstabe wiedergegebenen Abbildung. Vergl. Revue coloniale mai — juin 1902 (Bericht des Kommandanten Guyon) und Koloniale Ztschr. 1902, S. 304.

2) Čeu-li K. III fol. 32ᵃ.

3) In einem mir nicht zugänglichen Kommentar, dem E. Biot, Le Tscheou-li I, 265 folgt.

nisse beweisen, daß man sie bei allen Fronarbeiten angewendet hat. So sagt das Sung-shu (5. Jahrh. n. Chr.[1]) geradezu: „Bei allen strategischen Unternehmungen und Fronarbeiten schlägt man sie (die kaō-kù); heutzutage nennt man das hià-kaō", und ein Beispiel ihres Gebrauches bei den Baufronden gibt folgende Strophe aus einem ebenfalls noch vom Ende des 12. vorchristlichen Jahrhunderts stammenden Liede des Shi-king[2]), die zugleich ein anschauliches Bild des Treibens bei einem Palastbau gibt:

kiŭ čī žing-žing,	„Lehm schleppten ganze Scharen her,
tok čī huāng-huāng,	und warfen ein und lärmten sehr,
čuk čī tēng-tēng,	und stampften fest, wie der so der,
siok liì p'îng-p'îng,	und putzten glatt die Kreuz und Quer.
pek tù kiāi hīng,	Manch' hundert Wänd' erstand umher.
kaō-kù fut šing.	Die Großpauk' überklang's nicht mehr.[3])

Bei diesen Fronarbeiten scheint man auch gesungen zu haben. Eigentliche Taktlieder sind mir allerdings nicht be-

1) Nach dem Pei-wen-yün-fu s. v. kaō, hià-kaō.

2) III, 1, III, 6 (v. Strauß, Shi-king, S. 396).

3) Wörtlich: „Sie brachten die Erde in Körben alle; sie warfen sie in die Rahmen unter Rufen; sie stampften sie tēng-tēng; die Mauer klang p'îng-p'îng (wenn man daran klopfte, um sie auf ihre Festigkeit zu prüfen); fünftausend Ellen (Mauer) stiegen gleichzeitig empor, (so-daß) die kaō-kù nicht übertönen konnte" (das Geräusch der emsig und freudig Arbeitenden). — Die Kommentare zitieren dazu jene Stelle aus dem Čeu-li, und einer bemerkt (mit charakteristischer Umkehrung des Sachverhalts): „Die Leute des Altertums wollten nicht, daß das Volk bei den Fronarbeiten zu hastig und eifrig sei; deshalb gebrauchten sie die große Trommel (kaō-kù), um größere Langsamkeit zu erzielen", und ein anderer: „Durch die Fronarbeiten strengte man das Volk an; deshalb wollte man seine Arbeit verlangsamen, indem man sie (taktmäßig) regulierte." Immerhin kommen aber beide darauf hinaus, daß die Trommel dazu da war, den Takt der Arbeit anzugeben, wie sie das nach der Vorschrift des Čeu-li (K. III f. 31 a) auch bei der Musik zu tun hatte.

kannt; aber man darf wohl die beiden folgenden Lieder hierherziehen, die das Tso-čuen überliefert hat.[1]) Sie sind von Arbeitern an Staatsbauten gesungen worden und offenbar Improvisationen.

Das erste stammt vom Jahre 745 v. Chr. und verspottet den Feldherrn Hoa Yuen, der aus einer verlorenen Schlacht wohlbehalten zurückgekehrt war und dann die Oberaufsicht über ihre Arbeit hatte. Es lautet:

Nr. 207.

Č'îng-čè ngēu yuet: Die Bauleute sangen:

Hàn k'î muk,	Mit glotzenden Augen
pō k'î fuk,	und dickem Bauch,
k'í kiap rî fuk.	aber ohne sein Büffelkoller kam er zurück.
iû̃ sāi, iû̃ sāi,	Seinen Bart hat er noch, seinen Bart hat er noch;
k'í kiap fuk lâi!	aber weg warf sein Koller er doch!

Hoa Yuen antwortete:

Niên tsek yèu p'î,	Die Ochsen haben Felle,
sī-ssî́ šáng tō,	Rhinocerosse gibt's noch viel,
k'i kiap tsek nō?	was schadet's denn, daß ich mein Koller wegwarf?

Yik-žîn yuet: Einer der Fronarbeiter sagte:

Ts'ûng k'î yeù p'î,	Mögen sie auch noch Felle haben,
tān ts'it žok-hō?	aber wo ist die rote Bemalung?

Das zweite Lied, vom Jahre 633 v. Chr., ist eine Beschwerde der Arbeiter, daß sie gegen das Herkommen in der Zeit ihrer Feldarbeiten bei einem Turmbau fronen müssen; der Mann, von dem sie Hülfe erwarten, ist ein Beamter, der dem Fürsten von dieser Anordnung abgeraten hatte.

Nr. 208.

Tsik-mên čī sik	Der Weiße am Tsih-Thor
šit hīng ngò yik;	Legt uns auf diese Fron!
yip-čūng čī k'îm	Der Schwarze am Markte,
šit wéi ngò sīm.	Der brächt' uns davon.

1) J. Legge, Chin. Class. V, 1, 289; V, 2, 475 u. IV, 1, Proleg. 20, 21.

Auch bei Feldarbeiten, die in Gemeinschaft ausgeführt werden, ist der Arbeitsgesang aus Ostasien mehrfach bezeugt. Im westlichen China sah ein neuerer Reisender[1]) „auf den Paddyfeldern häufig zwanzig und mehr Männer und Knaben in einer Reihe vorrücken, fast knietief in Schlamm und Wasser, indem sie mit ihren Zehen das Unkraut von den Wurzeln der jungen Schößlinge entfernten und die letzteren in den Grund festtraten. Ein rauschender Chorgesang begleitete unablässig diese Arbeit."

In Kaschmir wird das Setzen der Safran-Zwiebel „unter langgezogenen, melancholischen, aber nicht unschönen Gesängen" vollzogen[2]), und auch bei den indischen Bergstämmen an der Grenze Barmas werden die meisten Arbeiten in der bei ihnen üblichen Waldfeldwirtschaft (joom) mit Gesang begleitet.[3]) Aus dem nördlichen Indien wird berichtet, daß beim Reispflanzen die Nachbarn, Männer und Frauen, sich zur freiwilligen Hülfeleistung versammeln. „Auf dem Felde ordnen sich die Frauen in einer Reihe, jede mit einem Bündel Reispflanzen in der Hand. Sie rücken allmählich vor, während sie die Pflanzen in den Schlamm stecken. Bei der Arbeit singen die Frauen im Chor, wobei oft improvisierte Verse eingeschoben werden. Gewöhnlich sind zwei oder drei Musikanten vom Hausherrn gemietet, der auch die ganze Gesellschaft mit Speise und Trank aufs beste bewirtet."[4])

1) Alexander Hosie, Three years in western China (London 1890), S. 165 f. und Bridgman im Journal of the North China branch of the Royal Asiatic Society, III (1859), p. 285.

2) Ehlers, An indischen Fürstenhöfen (Berlin 1894) I, S. 128.

3) Lewin, Wild races of South-eastern India, p. 31 ff. 123 ff. 188. Freiwillige Arbeitsgemeinschaft bei der Ernte: S. 145 f. 204 f. Fronden für den Dorfvorsteher: S. 252.

4) Crooke, The popular religion and Folk-lore of Northern India II, p. 291.

Auch in Siam findet sich die Bittarbeit neben einem entwickelten System von Staatsfronden. „Bei der Tupfsaat und bei der Ernte kommen alle benachbarten Verwandten und Freunde von den umliegenden Höfen herbei und helfen gemeinsam bei der Arbeit. Für die Bauern ist diese Arbeit eine lustige Zusammenkunft. Jeden Abend wird am Schlusse der Arbeit ein Fest gegeben, auf Kosten des Besitzers des Grundstückes, mit Musik, Tanz, Gesang." Dem Adel gegenüber nimmt diese Bittarbeit (Koh Räng) den Charakter einer milden Fronpflicht an.[1]) Ähnlich sind die Verhältnisse in Tonkin.[2])

Auf der Banda-Insel Kissar beobachtete Jacobsen[3]) die Art, wie die Eingeborenen den schwarzen Boden für die Bestellung vorbereiteten. „Wir sahen sie in langen Reihen neben einander stehen und hörten weithin ihren Gesang. Sobald das Stichwort fiel, wendeten sie mit einem höchst dürftigen Pfahl, der unserm Brecheisen ähnelt, die Erde um, gewiß eine mühselige Art von Pflügen. Ein Aufseher schien diese Fronarbeit zu leiten. Die Leute waren nur mit einem Schamgurt und einem schlechten Hute bekleidet... Allenthalben hallte das monotone Singen über die Felder."

Aus Formosa sind mehrere solcher Pflanzgesänge bekannt geworden[4]), die ein sehr primitives Gepräge aufweisen. Ich teile hier zwei derselben mit.

1) Dilock, Prinz von Siam, Die Landwirtschaft in Siam (Lpz. 1908), S. 103. 55.

2) Sittl. und natürl. Geschichte von Tunkin, S. 29.

3) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 117 f. — Auf Borneo geschieht der Hausbau durch Bittarbeit mit Gongbegleitung: Journal of the Anthropological Institute of Gr. Br. XXIII, p. 161.

4) K. Florenz, Formosanische Volkslieder. Nach chinesischen Quellen. Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ost-

Nr. 209. Beim Reispflanzen.

Mit einander sind wir hier.
Zur rechten Zeit säen und pflanzen wir.
Wir verlangen nach Regenfall.
Wenn wir Segen und glücklichen Jahres Winter erlangen,
Dann werden wir, nachdem der Winter gekommen ist und es reift,
Alle sicherlich Opfergegenstände bereiten,
Uns in die Felder begeben und dem Feldgott danken.

Nr. 210. Beim Ingwerpflanzen.

Zu dieser Zeit ist es der Himmel (das Klima) des dritten Monats;
Wohlan, laßt uns gehen und die Felder pflügen.
Ohne Unterschied von Mann oder Weib, Alt oder Jung,
Gehet mit die Felder zu pflügen mit gutem Ingwersamen.
Wir warten, bis der Ingwer herauskommt, dann kommen wir wieder und trinken Wein.

3. Georgier.[1])

In Georgien kommt noch heute die Bittarbeit sehr häufig vor. „Letztere besteht darin, daß sich auf Einladung die näheren und entfernteren Nachbarn vereinigen und die nötigen Arbeiten für den, der sie eingeladen hat, unentgeltlich verrichten. Besonders sind es solche Arbeiten, welche keinen Aufschub dulden, z. B. die Weinlese, das Säen des Mais, das Reinigen desselben von Unkraut durch Hacken, das Einernten des Mais und das Schälen der Kolben, das Säen und Schneiden des Waizens, das Fällen des Holzes und die

asiens VII (1898), S. 110 ff. Die hier ausgehobenen Stücke stehen S. 132 u. 134. — Bittarbeit beim Bootbau auf den Karolinen: Kubary, Ethnogr. Beiträge zur Kenntnis des Karolinenarchipels, S. 291.

1) Das Folgende beruht auf Mitteilungen eines meiner Hörer, Herrn Dr. Philipp Gogitschayschwili, der es in seiner Heimat selbst erlebt und seine Beobachtungen noch durch Anfragen bei seinen Landsleuten ergänzt hat. Vgl. jetzt auch dessen Schrift „Das Gewerbe in Georgien" (I. Ergänzungsheft d. Ztschr. f. d. ges. Staatswissenschaft), S. 25 ff.

Abfuhr desselben aus dem Walde. Der Wirt, für den die Arbeit verrichtet wird, gibt den Helfern zweimal des Tages ein warmes Essen, das von den Frauen auf das Feld gebracht wird: vormittags gegen 11 und nachmittags zwischen 3 und 4 Uhr. Mit dem Untergange der Sonne wird die Arbeit eingestellt, und man zieht unter Gesang nach dem Hause des Wirtes, wo noch ein gemeinsames Abendessen eingenommen wird. Daß der Gastgeber schon aus Furcht vor übler Nachrede bestrebt ist, dabei sein Bestes zu leisten, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Wein wird zwar zu jeder Mahlzeit getrunken; aber Völlerei kommt bei diesen Gelegenheiten nur höchst selten vor. Nach dem Abendessen gehen die Helfer mit ihren Hacken, oder was sie sonst an Arbeitsgerät haben, in ihre Häuser heim."

„Die Arbeiten auf dem Felde werden in der Regel unter Gesang ausgeführt; ja es gibt einige Verrichtungen, mit denen der Gesang immer verbunden ist. Dazu gehört vor allem das Hacken des Mais. In ganz Westgeorgien (Imerethi) wird vorzugsweise Mais gebaut. Er wird zweimal in verschiedenen Zeiträumen vom Unkraut gereinigt. Die Bittarbeit nennt man georgisch Nadi und den Gesang, der bei derselben (besonders aber bei der Hackarbeit auf den Maisfeldern) gesungen wird, Naduri. Naduri wird sehr laut und kräftig gesungen, sodaß man ihn sehr weit hören kann. Der französische Reisende Gamba, der in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Georgien bereist hat, fragt erstaunt, wie die Lungen dieser Leute einen solchen Gesang und dazu eine so schwere Arbeit so lange Zeit aushalten könnten.[1]) Der ganze Gesang besteht aus sinnlosen Ausrufen

1) Voyage dans la Russie méridionale (Paris 1826) I, p. 287: A l'époque de la moisson et de la vendange, leurs filles et leurs

wie „io opa, opapa opa, io opa, io io, opa io"; ein eigentlicher Liedertext ist dabei gewöhnlich nicht vorhanden. Man fängt in der Regel mit einem langsamen Tempo an, sodaß der Gesangsrhythmus mit der Bewegung der Hacken bei gewöhnlicher Kraftanstrengung übereinstimmt. Aber je weiter man kommt, um so schneller wird der Gesang und zugleich um so lebendiger und rascher die Arbeit. Die letztere ist ziemlich anstrengend; aber die Arbeiter merken während des Gesangs keine Müdigkeit. Ich habe bestimmt beobachtet, daß am Ende des Gesangs viel rascher gearbeitet wird, als am Anfang. Freilich ist es unmöglich, eine solche Anstrengung lange Zeit auszuhalten, und wenn der Gesang die höchste Schnelligkeit erreicht hat, hört er auf. Es folgt eine bald kürzere, bald längere Pause, während welcher mit gewöhnlicher Schnelligkeit gearbeitet wird, oder vielleicht etwas langsamer als gewöhnlich, bis der Gesang von neuem anhebt."

Von den drei nachfolgenden beim Maishacken üblichen Naduri versucht der erste den ganzen Verlauf des Gesangs und damit der Arbeit zu veranschaulichen. Die gesamte Arbeitsgesellschaft hat man sich für den Gesang in zwei Gruppen oder Chöre geteilt zu denken. Zuerst singt die erste Gruppe dreistimmig eine Zeile (A), jede Stimme mit verschiedener Artikulation. Dann wiederholt die andere Gruppe diese Zeile in der gleichen Weise. Hierauf singt etwas rascher der erste Teil der Sänger die zweite Zeile (B) mit neuer Artikulation für jede Stimme; nachher der zweite Teil dasselbe, und so

femmes rivalisent avec les hommes d'ardeur pour le travail, et ce travail est toujours animé par un chant et des cris qui les excitent les uns les autres. J'ai été témoin de leur émulation et j'ai eu de la peine à concevoir comment leur corps, et surtout leur poitrine, ne se ressentoient pas d'une double fatigue si longtemps prolongée.

die fünf Zeilen (A—E) hindurch, die ebenso viele Schnelligkeitsgrade der Arbeit bezeichnen. Nun wird im allgemeinen Chor gesungen, entweder die Artikulation E oder die kleine Liedstrophe, worauf noch drei Doppelzeilen (F—H) mit bloßer Artikulation von je einem Halbchor vorgetragen werden.

Nr. 211. (Imerethi, speziell in Guria.)

Erster Halbchor:

A
1. Stimme: Hoaa, oaa, ioa, haa, hooa!
2. „ O, io, io, io, io, io, io!
3. „ Jo, o o o o o o, io o o o o o o!

Wiederholt vom zweiten Halbchor.

B
1. Stimme: Oii, oa, ha, ha, ha, hoa!
2. „ Jo, io, io, io, io, io, io, io!
3. „ Joo, ioo, ioo, ioo, ioo, ioo!

C
1. Stimme: Ei, oaa, hoaa, hoa!
2. „ Jo, io, io, io, io!
3. „ Jooo, iooo, iooo!

D
1. Stimme: He, he, he, heaa, ooo!
2. „ Jo, io, io, io, io, io!
3. „ Jo, o o o o o o o o!

Alle zusammen:

E
1. Stimme: Odilei, oida, odilei oida!
2. „ Jo, io, io, uo, io, uo!
3. „ Jo, io, io, io, io, io!

Statt der Artikulation singt auch wohl die II. Stimme im Falsett folgende Strophe, während die anderen beiden Stimmen ihr Jodeln fortsetzen:

Aba, Nado, mogwechmare!	Wohlauf, Nadi, hilf uns!
Da mouswith thochi tschkhara.	Rührt die Hacken schnell!
Napirebi gawitanoth,	Machen wir die Furchen fertig.
Thorem msei gadiara.	Sonne sinkt sonst schnell hinab.

F
1. Stimme: Ei, oa, aai, ooo, ioo, eio, ioopa!
2. „ Obaw delaw, obaw delaw, obaw delaw!
3. „ O, o o o o o o o o o . . .

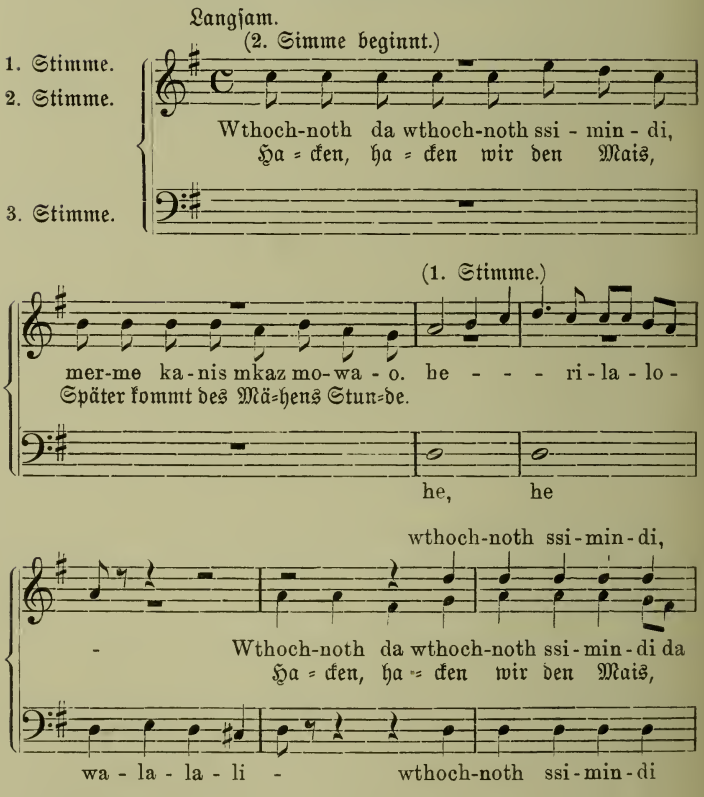
Schneller:

G { 1. „ Jo, io, io, io, io, io, io, io, io, io!
2. „ Jo, io, io, io, io, io, io, io, io, io!
3. „ O o o o o o o o o o!

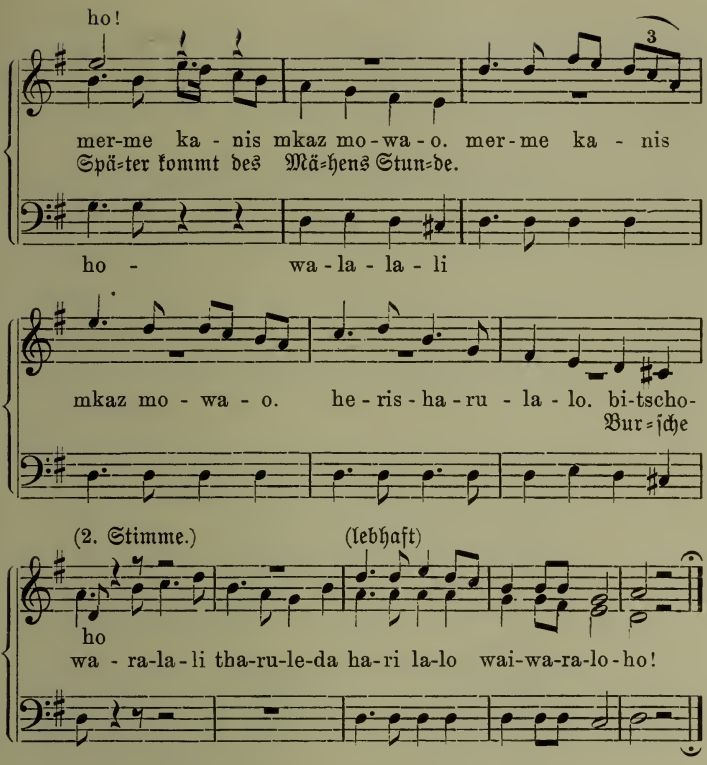
Sehr schnell:

H { 1. Stimme: Jo, io, opa, io, io, io, io, io, io, io, io!
2. „ Opa, opa, io, opa, nela[1]), nela, nela!
3. „ O o o o o o o o o o o o o o o!

Nr. 212. (Kharthli und Kachethi.)



1) langsam!



Nr. 213. (Kachethi.[1])

1. Ssimindsa thochna dawuzkoth,
   Erthchmath dawdsachoth muschuri,
   Egeb maschin dagwawizkdes,
   Rom glechni warth ubeduri.
   Bitschebo, waris warale waralali araleo!

2. Marto tschwenthwis ar wmuschaobth,
   S'chwissiz gwmarthebs ssamsachuri,
   Batoni gwkaws, warth ssazkali,
   Upatrono, ubeduri! etc.

1) Das Lied findet sich auch in einer georgischen Liedersammlung, die unter dem Titel Sſalamuri (Flöte) mit Noten von S. J. Tſchchikwadſe, Tiflis 1896, erschienen ist (Nr. 26).

3. Kwela thawschi gwitschatschunebs,
Garesche da schinauri;
Zchelsa mizas uchwad albobs
Ophli tschwengan monazuri etc.

4. Tschwenis dschaphith monakwani
S'chwasthan midis ssasrdo puri.
Schin zolschwils schimschili gwiklaws,
Magram win miugdos kuri? etc.

5. Mathsa Ssasrdos s'chwa itazebs,
Stiris zoli medsudsuri,
Schimschilisgan rdse uschreba,
Dtziwis schwili ussussuri! etc.

Übersetzung.

1. Rein'gen wir den Mais von Unkraut,
Singen all das Lied der Arbeit!
Werden dann vielleicht vergessen,
Daß wir sind armsel'ge Bauern.
Burschen! waris warale waralali araleo!

2. Nicht für uns nur sind wir tätig,
Andern sind wir Dienste schuldig!
Herren haben wir, wir Armen,
Wir sind elend und unglücklich. u. s. w.

3. Jedermann schlägt auf den Kopf uns,
Der Einheim'sche wie der Fremde;
Unser Schweiß erweicht die Erde,
Heiß uns von der Stirne tropfend. u. s. w.

4. Unsrer Hände Werk, der Waizen,
Unsre Nahrung geht zu andern.
Weib und Kind zu Hause hungern;
Aber wer soll für sie sorgen? u. s. w.

5. Ihre Nahrung nimmt ein andrer;
Tränen weint die junge Mutter;
Ihre Brust versiegt vom Hunger,
Und es schreit der schwache Säugling. u. s. w.

Dieser ergreifende Gesang stammt ohne Zweifel noch aus der Zeit der Leibeigenschaft. Auf die heutige Bittarbeit paßt er nicht, scheint aber noch immer dabei gesungen zu werden — ein Beweis, daß in den Augen des Volkes sich äußerlich die Fronarbeit von der nachbarlichen Hülfeleistung wenig unterscheidet. Aus derselben Zeit scheinen zwei kleinere Naduri erhalten zu sein, die keiner bestimmten Arbeitsart zugeschrieben werden. Beide kommen aus Ostgeorgien.[1]) Der erste ist ein gewöhnlicher Stoßseufzer; sein Schwerpunkt liegt im Refrain. Der zweite schildert, wie der Arme glaubt, daß der Reiche über ihn denke. Mais essen in Ostgeorgien nur die armen Leute, „Maisesser" ist geradezu ein Schimpfwort.

Nr. 214.

Muscha unda muschaobdesso.
Der Arbeiter muß viel arbeiten.
Ari arale, ari araleo!

Nr. 215.

Ssazkalsa kazsa win miszems	Wer wird Wein den Armen geben
Aghebis ghames ghwinossa?	An dem Vorabend der Fasten?
Tschadi tschamos da zkali swas,	Mais muß (er) essen, Wasser trinken,
Dazwes da daidsinossa?	Niederlegen sich und schlafen.

Von den Gesängen beim Maishacken unterscheiden sich diejenigen bei der Waizenernte und beim Grasmähen nur dadurch, daß eine successive Beschleunigung des Gesangs- und Arbeitstempos hier nicht wahrzunehmen ist. Beide Arbeiten werden mit der Sichel ausgeführt. Die Sense zum Grasmähen hat erst vor noch nicht langer Zeit in Georgien Eingang gefunden und ist noch jetzt keineswegs allgemein verbreitet. „Bei der Waizenernte steht auf jeder Furche ein Arbeiter, in der Mitte der Reihe der Vorarbeiter. Dieser ist zugleich der

1) Sjalamuri, Nr. 28 und 16.

beste Schnitter. Er hebt den Gesang an und gibt durch ihn das Kommando. Der Gesang läßt sich als Rhythmus gebend für die Arbeit ansehen. Der Vorarbeiter (Erste) beginnt ihn mit einem lauten: „Hoop!"; die andern wiederholen: „Hoop!". Dann singt der Vorarbeiter einen Vers des Liedes (z. B. von Nr. 217: „Du, Bursche, Asamburier!"). Das wiederholen die andern. Der Vorarbeiter singt dann wieder „Hoop!" und die andern desgleichen. Hierauf folgt die Fortsetzung des Liedes („Es klang so weit die Stimme dein") und wieder „Hoop! hoop!" Das „Hoop" wird bis zu viermal wiederholt.[1]) „Bei jedem „Hoop" oder einer ihm entsprechenden Zeile des Liedes führt der Schnitter eine Bewegung mit der Sichel aus und behält dabei den geschnittenen Waizen so lange in der linken Hand, bis diese ihn nicht mehr halten kann. Dann wird er auf die Erde gelegt und später von den hinterher kommenden Arbeitern in Garben gebunden." Sind die Sicheln stumpf geworden, so macht man eine Pause. Es werden die Wetzsteine hervorgeholt, und das Schleifen geschieht wieder taktmäßig unter Begleitung eines besonderen Gesanges, der unter Nr. 219 abgedruckt ist.

Nr. 216. (Ostgeorgien.)

1. Bidscho, puri schemossula,
Ghelaws, bsinaws okhrosphe-
rad.
Aralale waralali, aralale eri
ereloo!

2. Uphlis thwali schig trialebs,
Modith nacheth, thu ar
gdscherath! etc.

1. Waizenernte ist's, ihr Burschen;
Golden wogt und blitzt der Acker.
Aralale waralali, aralale eri
ereloo!

2. Gottes Segen liegt darinnen,
Kommt und seht, wenn ihr's nicht
glaubet! u. s. w.

1) Richtiger wäre vielleicht zu sagen, daß die Worte des Liedes nicht gesungen, sondern gesprochen werden, ein ganzer Vers ziemlich so schnell wie ein „Hoop" allein.

3. Schig nu tschawtzwawth,
zodwa aris,
Nu gawchdebith tschwen
ghwthis mterad. etc.

3. Stehn ihn lassen wäre Sünde!
Das macht' uns zu Gottes
Feinden. u.s.w.

4. Namglebs piri gawulessoth!
Gadawikhzeth mthlath ssim-
gherath. etc.

4. Lasset uns die Sichel schärfen!
Dann gehn auf wir im Gesange.

5. Moimko da gailetza,
Dailoza scheni chwawi! etc.

5. Schon gemäht ist und gedroschen,
Deine Fülle sei gesegnet! u.s.w.

6. Marzwali hgaws schindis
kurkas,
Ssathesle da dassaphkhwawi.
etc.

6. Körner groß wie Mispelsteine,
Saatgut und zum Mahlen
Körner! u.s.w.

7. Kwelas ekwis dschars, dscha-
maaths,
Ekurthcheba mkwdars ssaph-
lawi. etc.

7. Allen wird es voll genügen,
Auch dem Toten[1]) wird sein
Anteil. u.s.w.

8. Dschalabobaz Gamodsgheba,
Ar mogikwdes tschemi thawi,
Aralale waralali, aralale eri
ereloo!

8. Satt wird die Familie werden,
Ich schwör' es bei meiner Seele.
Aralale waralali, aralale eri
ereloo!

Nr. 217. (Karthli und Kachethi.)

1. Schen, bidscho, Asamburelo,
Scheni chma tschamodioda.
Scheni namglissa dschriali
Zkal gaghma gamodioda.

1. Du, Bursche, Asamburier[2]),
Es klang so weit die Stimme dein,
Und deiner Sichel Klirren hat
Jenseit des Flusses man gehört.

2. Asambureli momkali
Me mowkal Utharelmao.
„Arza schen, mohkal, arza me,
Mindorma mohkla gdselmao."

2. Den Schnitter aus Asamburi
Hab' ich Utharier ausgestochen.
„Nicht du, nicht ich besiegte ihn,
Das lange Feld ermüd(e)te ihn."

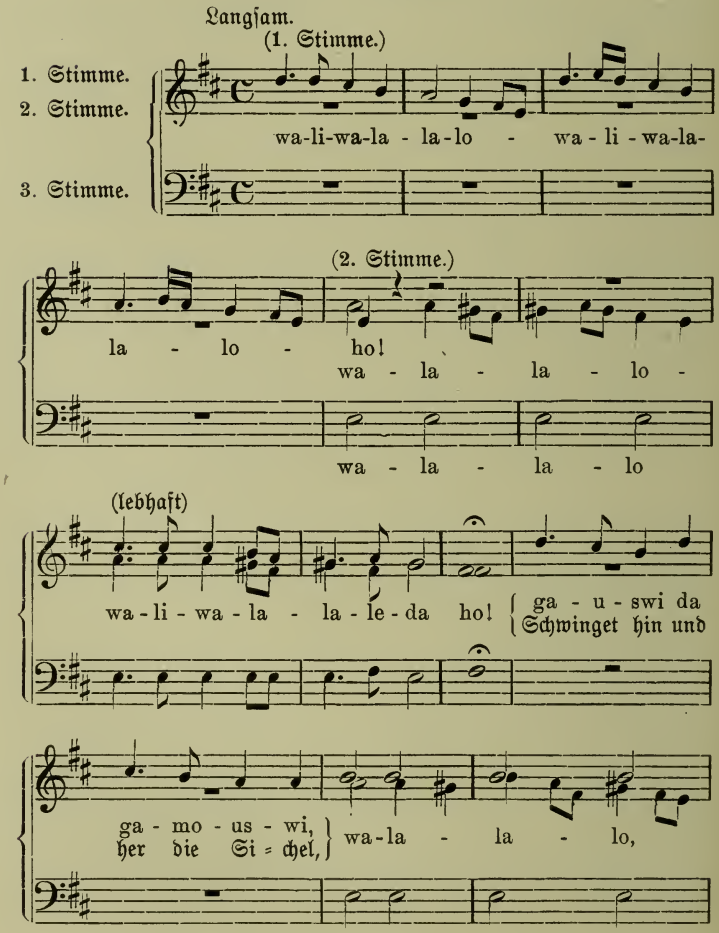
1) Bezieht sich auf die Sitte, auch den Verstorbenen an gewissen Feiertagen (besonders Weihnachten, Ostern, Mariä Himmelfahrt) einen Anteil von den Speisen zu bringen, der am Grabe niedergelegt wird, nachdem er vom Popen geweiht worden ist. Diese Spenden fallen dann zum Teil dem Geistlichen, zum Teil den Armen zu.

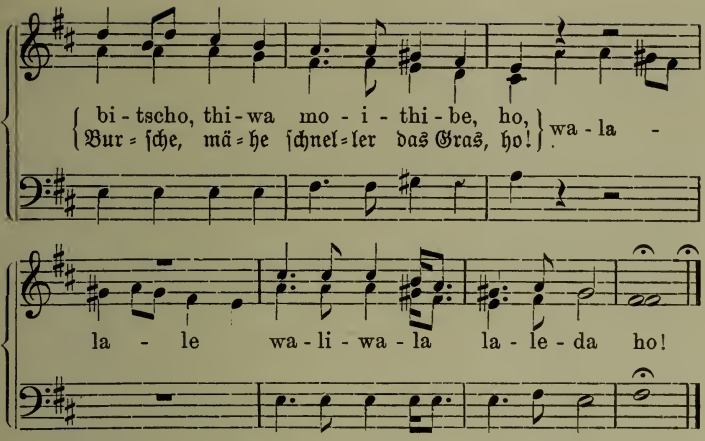
2) Asamburi und Uthari, Landschaften in Ostgeorgien.

3. Zkal gaghmaurma gogoma
Tschikhila dagwikhnia tschwen.
Is ikhith mohkla ssurwilma,
Tschwen akheth zagwakhzia
tschwen.

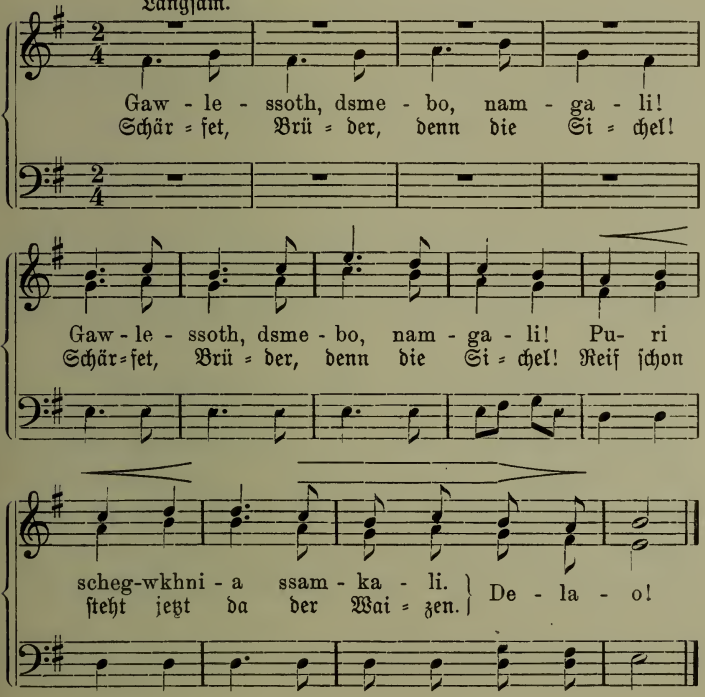
3. Vom andern Ufer gab die Maid
Ein Zeichen mit dem Schleier.
Die Sehnsucht tötete sie dort,
Und uns drückt hier sie nieder.

Nr. 218. (Kharthli.)





Nr. 219. (Oſtgeorgien.)



1. : Gawlessoth, dsmebo, namgali! :|
Puri schegwkhnia ssamkali..
Delao!

1. |: Schärfet, Brüder, denn die Sichel! :|
Reif schon steht jetzt da der Waizen.
Delao!

2. |: Dscher hopum dawagugunoth, :|
Da mere hariarali!

2. |: Wollen nun erst „Hopum" singen, :|
Dann auch lustig „Hariarali"!

3. |: Wera hchedaw tschwens methaurs, :|
Rogora chtis, guli uchurs.

3. |: Sieh doch heute unsern Ersten, :|
Wie er springt mit heißen Wangen.

4. |: Ra ssiamith da ssicharbith :|
Schehkurebs damziphebuls purs!

4. |: Und wie er mit Lust und Freuden :|
Auf die reiche Ernte schauet!

5. |: Methauro, dagwazale, :|
Dscher es kanzi gamozale!

5. |: Gib uns, Erster, Zeit zum Trinken, :|
Trink zuerst aus diesem Horne!

6. |: Mere gnachaw, raz bidschi char, :|
Namgali daatriale.

6. |: Wollen sehn, was du für'n Bursche :|
Und wie du die Sichel schwingest.

Außer bei den hier genannten Arbeiten wird auch beim Säen gesungen. Improvisationen werden häufig in die Gesänge eingefügt, besonders um vorbeigehende Mädchen zu necken.

4. Aus Palästina, Kleinasien und Ägypten.

Auch in Palästina scheint die Bittarbeit nicht selten zu sein. Wenigstens wird uns berichtet[1]), daß bei der Erntearbeit „oft die Leute verschiedener Gehöfte einander gegenseitig aushelfen". Daß bei der Ernte des Getreides und der Hülsenfrüchte, die bald mit der Sichel abgeschnitten, bald

1) Dalman, Palästin. Diwan, S. 21, Anmerkung 1. L. Bauer, Volksleben, S. 259. Musil, Arabia Petraea III, S. 299 f.

mit den Wurzeln aus dem Boden gerissen werden, eigentümliche Lieder gesungen werden, ist durch eine erhebliche Zahl von Liedertexten[1]) bezeugt, von denen manche den georgischen Gesängen ähnlich sind. Allerdings bezeichnet der Herausgeber diese Lieder als Einzelgesänge und versichert mir auf meine besondere Anfrage, daß die Erntegesänge niemals gemeinsam gesungen würden. Daß aber auch eigentliche Arbeitstaktlieder vorkommen, die in Gemeinschaft gesungen werden, bezeugt eine aus voller Sachkenntnis geschöpfte Schilderung des Direktors des syrischen Waisenhauses in Jerusalem.[2]) Derselbe beschreibt die Aberntung eines Lupinenfeldes durch seine Zöglinge. Die Arbeit ist hart, da die Stengel mit den Händen ausgerissen werden müssen, und die heißen Sonnenstrahlen lassen die Arbeiter ermatten. „In solchen bedenklichen Lagen", sagt der Berichterstatter wörtlich, „sei es hier bei der Ernte, sei's auf dem Bauplatz oder wo sonst die Arbeit zu stocken droht, hat man im Morgenland ein Universalmittel, das alle Müdigkeit vergessen läßt. Es ist ein rhythmischer Wechselgesang zwischen einem vorsingenden Solisten und dem antwortenden Chor ... Es ist erstaunlich, wie ein solcher Wechselgesang die matten Leute elektrisiert und zu reger Arbeit treibt. Unermüdlich können sie mit kurzen Pausen vielmal dieselben Gesänge wiederholen. Inhaltlich bieten diese nur wenig; Hauptsache ist, daß sie sich im richtigen Rhythmus bewegen und allenfalls sich reimen, mögen sie auch die absurdesten und trivialsten Gedanken zum Ausdruck bringen: es sind ja nur

1) Dalman, a. a. O., S. 3—14.

2) „Der Bote aus Zion" XVII. Jhg. (1901), S. 41. Ich verdanke die Kenntnis dieses interessanten Berichts der Freundlichkeit meines Kollegen Kittel.

Augenblickspoeme. Einige wie die zwei folgenden haben allgemeinere Verbreitung erlangt":

Nr. 220.

Vorſ.: Jā ḥadsch Muḥammed,	Du Hadſch Muhammed,
Chor: jo jáh!	
Vorſ.: ikrīni ḥuṣanak,	Dein Pferd mir vermiete,
Chor: jo jáh!	
Vorſ.: arkab u äßäfir	Möcht' reiten und wandern
Chor: jo jáh!	
Vorſ.: á bilād Ißkándar.	Ins Land Alexanders.
Chor: jo jáh!	
Vorſ.: Ißkándar mā māt,	Alexander iſt nicht geſtorben,
Chor: jo jáh!	
Vorſ.: challaf bänāt,	Hat Töchter hinterlaſſen,
Chor: jo jáh!	
Vorſ.: banāt u ʿubēd,	Töchter und Abd, den Kleinen,
Chor: jo jáh!	
Vorſ.: ḳaṭṭaʿ el-ḳēd	Der Feſſeln zerreißet,
Chor: jo jáh!	
Vorſ.: ual-ḳēd ḥadīd	Selbſt Feſſeln von Eiſen.
Chor: jo jáh!	

Nr. 221.

Naḥna ʿa l-harbi rāiḥīn,	Wir ziehen aus zum Krieg,
nihgim ʿa bāb eß-SSerāja,	Wir nehmen das Tor des Seraja im Sturm
nuḳtul el bāscha u ʿaßkare.	Und töten den Paſcha ſamt ſeinen Soldaten.
barūdnä msēbaḳ bifranßä [ßäßä],	Unſer Pulver iſt in Frankreich bereitet,
ßujūfänä tilwi el-ḥadīd,	Unſere Schwerter biegen ſogar Eiſen,
rimāḥunä turgiʿ el-ʿanīd.	Unſere Lanzen ſtoßen auch den Widerſpänſtigen zurück.

Aber nicht bloß beim Ausraufen, ſondern auch beim Dreſchen (vgl. oben S. 139 ff.) und beim Worfeln des Getreides wird geſungen. Von den beiden nachfolgenden Liedern[1]) iſt das erſte wegen ſeines Rhythmus bemerkens-

1) Dalman, a. a. O., S. 20 f. Muſil III, S. 304.

wert, der sich dem Arbeitsgeräusch des Worfelns anzuschließen scheint, während das zweite direkt auf die nachbarliche Hülfe bei der Bittarbeit Bezug nimmt.

Nr. 222.

Jā midrāti — wēn bitbāti — bil'aramāti.
Jalla-lbaraki — barakat rabbi — fī haṣṣubbi,
barakat ḥeidar — fī halbeidar,
hē dājim — jalla dājim.

O meine Wurfgabel, — wo übernachtest du? — in dem Getreidehaufen.
O Gott, der Segen, — der Segen des Herrn — sei in diesem Körnerhaufen,
Der Segen über Heidar — auf dieser Tenne,
o Ewiger, — o Gott ist ewig.

Nr. 223.

Wasse'ūli bēnkum	Macht mir Platz unter euch
wig'alūni chēkum,	Und nehmt mich an als euern Bruder,
uchaj chaijālin lakum	Und der Bruder ist ein Reiter für euch,
ubeḍḍīg a'īnkum.	Und in der Not helfe ich euch.
'Inu limīn je'īnkum	Helft dem, der euch hilft,
uhādi-l'alga jā schabāb,	Und das ist die Sache, o junge Männer,
uḥaiju rakkāb elerkāb,	Laßt hoch leben den Reiter auf den Steigbügeln,
uḥaiju min jiṭ'an ujiṭni.	Laßt hoch leben den, der durchbohrt und wiederholt.

Endlich kommt in Palästina die nachbarliche Hülfe auch beim Hausbau zur Geltung, wenn die fertiggestellten Mauern mit dem Gewölbe gekrönt werden sollen.[1]) „Alle Nachbarn und Freunde des Bauherrn kommen herzu und arbeiten mit den bezahlten Arbeitern.... Unter allgemeinem rhythmischem Gesang kurzer Liederstrophen oder charakteristischer, im Takte gerufener Worte, wie heejalîssa, heejalîssa, welche in un-

1) Vgl. die lebendige Schilderung bei Schneller, Kennst du das Land? 10. Aufl., S. 62 ff., dem die folgende Stelle wörtlich entlehnt ist.

ermüdlicher Wiederholung von fünfzig bis hundert Kehlen angestimmt werden, schreitet die Arbeit erstaunlich rasch vorwärts. Die kurzen Augenblicksgedichte, welche der Chor nach dem Vorgang eines Vorsängers ungezählte Male wiederholt, handeln mit besonderer Vorliebe von den Herrlichkeiten des zu erwartenden Festschmauses — eine zarte Andeutung für den mitarbeitenden Bauherrn. In langer Kette stehen sie da, von dem Orte an, wo die Wölbsteine liegen, bis hinauf zu dem alles dirigierenden Baumeister. Mit starkem Schwung wirft einer dem andern die Wölbsteine zu, welche auf diese Weise von ihrem Lagerort von Hand zu Hand rasch hinaufwandern bis zu dem hohen Gewölbe ... Eine freudige Stimmung beherrscht die ganze Arbeiterschar, und allgemeiner Jubel bricht aus und schallt, vermischt mit den eigentümlich trillernden Jubelrufen der Frauen (sagharît), fröhlich über das ganze Dorf und die benachbarten Hügel hin, wenn endlich der Schlußstein oben in das Gewölbe eingesetzt ist. Alle, welche mitgearbeitet haben, versammeln sich alsdann zu einem frohen Festmahl, welches der Bauherr in seinem Hause oder auf dem Bauplatze veranstaltet, indem er ein, oder wenn er splendid sein kann und will, mehrere Schafe oder Böcklein schlachtet und zum Besten gibt."

Den allgemeinen Charakter dieser Baugesänge dürfte das folgende Beispiel[1]) ziemlich getreu wiedergeben. Nur darin

1) Dalman, a. a. O., S. 63. Der Herausgeber bemerkt, daß ihm der Gesang von einem Aussätzigen in Jerusalem mitgeteilt sei und beim Bau der Kuppel angestimmt werde. Solche Auskunftspersonen sind beim Sammeln von Volksliedern in Ländern wie Palästina gewiß nicht zu entbehren; aber die eigentlichen Arbeitsgesänge wird man auf diesem Wege nur selten miterfassen; denn sie entbehren meist der feststehenden Texte. — Man vgl. übrigens das merkwürdige Liedchen S. 59, welches Dalman bei zwei Arbeitern beobachtete, die abwechselnd Dornen in das Feuerloch eines Kalkofens schoben.

dürfte es von der Wirklichkeit abweichen, daß es mit der Chorpartie: „Jā chalīl alla!“ beginnt, während offenbar der Vorsänger mit den Worten: „Jabu-ldīfān“ den Gesang einleitet, worauf der Chor mit dem Refrain einsetzt. Übrigens bemerkt der Herausgeber, der Refrain könne auch wegfallen; dann wiederhole der Chor jede Liedzeile, während Steine und Kalk den Maurern hinaufgereicht würden.

Nr. 224.

Jā chalīl alla,	O Liebling Gottes (Abraham),
jābu-ldīfān,	O Vater der Gäste,
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
uḥdur lahān;	Komm hierher;
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
ḳauwi zindi,	Mache stark meinen Arm,
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
miṯl eggindi,	Wie der Soldat,
jā chalīl alla!	O Liebling Gottes!
jalla jantum,	Vorwärts, o ihr,
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
ēsch chammantum?	Was dachtet ihr?
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
chēl ibtil'ab,	Pferde spielen,
jā chalīl alla,	O Liebling Gottes,
fī halmil'ab,	Auf diesem Rennplatz,
jā chalīl alla!	O Liebling Gottes!
alla, alla,	Gott, Gott,
alla, alla!	Gott, Gott!

Aus Kleinasien liegt mir nur ein Zeugnis vor; aber dieses ist von besonderer Bedeutung, insofern es für die bereits aus Afrika und China uns bekannte Sitte, Fronarbeiten unter Musikbegleitung vollziehen zu lassen, einen neuen Beleg liefert. „Für öffentliche Arbeiten, wie die Anlage einer Straße, den Bau einer Brücke oder Kaserne, hat jede Stadt und jedes Dorf eine festgesetzte Zahl von Arbeitern zu liefern, die ohne

Lohn arbeiten müssen. Um nun diese bei ihrer unbezahlten Arbeit in guter Laune zu erhalten, werden Hoboe, Trommel und Sackpfeife herbeigezogen, und wenn schwere Gegenstände zu schleppen sind, so werden die Bewegungen der Leute durch diese Instrumente reguliert." So schreibt der englische Missionar Henry J. van Lennep[1]) und sucht aus dieser, nach seiner Aussage noch heute in der asiatischen Türkei allgemein verbreiteten Sitte eine uralte phrygische Steinskulptur zu erklären, auf welcher Werkleute an einem Bau dargestellt sind und daneben zwei spielende Musikanten nebst einem dritten Manne, der einen Affen auf dem Arme zu haben scheint. Es kann dahingestellt bleiben, ob diese Erklärung das Richtige trifft. Aber es wird kaum einem Zweifel unterliegen können, daß jene Sitte nicht von den Türken ins Land gebracht ist; wie die Frondienste, an die sie geknüpft erscheint, ist sie wahrscheinlich schon zur Zeit der Achämeniden geübt worden und hat mit jenen viele Jahrhunderte mannigfach wechselnder Zwingherrschaft überdauert.

Das Gleiche gilt von Ägypten. Klunzinger[2]) schildert das Treiben auf einem Bauplatze in einer Kleinstadt Oberägyptens: „Eine große Anzahl Menschen, meist ganz nackte Knaben und halbnackte Mädchen, aber auch Männer und selbst arme ältere Frauen sind beschäftigt, Erde und Steine ab- und zuzutragen. Jeder Abteilung dieser Arbeiter ist ein Aufseher beigegeben, welcher mit stets emporgehobener Rute mit Wort und Tat die Schar zur Emsigkeit anfeuert. Das wird aber kaum nötig; denn der laute, nimmer endende, in wenigen

1) Travels in the little known parts of Asia Minor (London 1870) II, S. 138 und etwas ausführlicher in desselben Verfassers Bible Lands, their modern customs and manners (1875) II, S. 609.

2) Bilder aus Oberägypten, S. 92.

Tönen sich bewegende Gesang mit Refrain und Händeklatschen bei Alten und Jungen ist allein schon geeignet, den Feuereifer zu unterhalten. Jede Abteilung singt ihre eigne Weise, und so summt's und schafft's wie ein Bienenschwarm. Die Last wird in Körben auf dem Kopf oder den Schultern, häufig auch auf dem nach vorn und oben präsentierten Handteller mit rückwärts umgelegtem Handgelenk getragen. Ähnliche Scenen mit allen Einzelheiten finden sich auf den Gemälden der alten Ägypter."

5. Serben, Bulgaren, Rumänen.

Bei den Serben heißt die Bittarbeit Moba, in einigen Gegenden auch Pomoć (Hülfe), bei den Bulgaren Tluka oder Tlaka, bei den Rumänen Claca. Sie wird in Anspruch genommen beim Hausbau, bei der Getreideernte, beim Pflügen, seltener beim Grasmähen, Maishacken, der Pflaumenernte, der Weinlese, manchmal auch beim Spinnen und Weben. In Serbien wählt man dafür oft Familienfeiertage aus, an welchen die erbetenen freiwilligen Hülfskräfte in der eigenen Wirtschaft nicht arbeiten dürfen. Dagegen sind die Sonn- und allgemeinen Festtage ausgeschlossen. Zur Moba gehen gewöhnlich nur jüngere Leute: Burschen, Mädchen und junge Frauen; sie kleiden sich in ihre Festtagsgewänder. Singend zieht man am Morgen aus und am Abend heim; auf dem Felde wird ebenfalls gesungen; ja die Erntelieder heißen in Serbien geradezu Mobenlieder. Eine solche freiwillige Arbeitsgemeinschaft zählt oft dreißig und mehr Köpfe. Freunde aus fremden Dörfern nehmen bisweilen auch daran Teil und bringen junge Mädchen und Frauen mit. „Die Moba versammelt sich gewöhnlich in der Zeit, in der man nicht fastet, und der Hausherr muß sie aufs glänzendste bewirten; daher können

auch nur Wohlhabende die Moba aufnehmen." In Bulgarien, in Bosnien und der Herzegowina kommt sie jedoch bisweilen auch ungerufen und ohne den Anspruch auf Bewirtung, wenn Witwen oder Arbeitsunfähige nicht imstande sind, ihr Feld selbst abzuernten. Sonst wird nach getaner Arbeit bis spät in die Nacht hinein im Hause des Bauern, der die Moba eingeladen hat, gesungen und getanzt.[1]) Ich lasse einige Mobenlieder nach der Übersetzung von W. Gerhard[2]) hier folgen.

Nr. 225.

Rührt euch, Helfer[3]); denn der Abend winket!
Daß das Schnittermädchen wir erringen,
Ob auch Mutter spricht, sie sei noch schwächlich,
Ihre Füßchen taugten nicht für Socken,
Ihre kleinen Finger nicht für Ringe,
Ihre zarten Wangen nicht zum Küssen.

Nr. 226.

Knab' und Mädchen schnitten um die Wette;
Dreiundzwanzig Garben schnitt der Knabe,
Vierundzwanzig aber schnitt das Mädchen.
Als sie bei dem Abendessen waren,
Trinkt der Knabe dreiundzwanzig Gläser,
Und das Mädchen trinket vierundzwanzig.
Aber als der Morgen angebrochen,
Kann der Bursche nicht das Haupt erheben,
Und das Mädchen sitzet schon und sticket.

1) Vgl. Krauß, Sitte und Brauch der Südslaven, S. 151f. Vuk Karadschitsch in s. serb.-deutschen Wörterbuch s. v. moba. Grdjić Bjelokosić, Iz naroda i o narodu, S. 154. J. Iwantschoff, Primitive Formen des Gewerbebetriebs in Bulgarien (Leipzig 1896), S. 43f. Lilek in der Ztschr. f. österr. Volkskunde, VI, S. 223f.

2) Wila. Serbische Volkslieder und Heldenmärchen. 2 Bde. Leipzig 1828, I, S. 22—26.

3) Im serbischen Text steht moba. Gerhard übersetzt „Fröner"; beide Vorstellungen gehen auch hier in einander über.

Nr. 227.

„Gott sei Dank, dem Einz'gen, daß am Sonntag
Christen mir den Waizen schneiden müssen!"
Und drei Wolken schweben über'm Felde:
Erste Wolke Donnerer Elias,
Zweite Wolke flammende Maria,
Dritte Wolke heil'ger Pantelemon.[1])
Heil'ger Pantelemon ruft entrüstet:
„Wirf den Donner, Donnerer Elias!
Schleudre Feuer, flammende Maria!
Und ich Pantelemon sende Stürme."
Drauf versetzt die flammende Maria:
„Donn're nicht, o Donnerer Elias,
Keinen Sturmwind sende, Pantelemon!
Keine Flamme schleudr' auch ich Maria,
Weil die Türken nicht den Christen glauben[2])
Und die Frucht nicht auf den Werktag wartet."

Nr. 228.

Laß, o Gebieter, nun uns nach Hause gehn!
Unsre Höfe liegen weit, weit durch Wälder hin.
Wer eine alte Mutter hat, sorgt die Mutter um ihn;
Wer ein kleines Knäbchen hat, weint das Kind sich ab;
Wer einen jungen Gatten hat, der wird ausgeschmält.

Die beiden letzten Lieder zeigen wieder den nahen Zusammenhang zwischen Bitt- und Fronarbeit; den Türken wird zum Vorwurf gemacht, daß sie am Sonntag arbeiten

1) Serbisch für Pantaleon. Der Tag des h. Elias fällt auf den 20., der der Maria Magdalena auf den 22. und der des Pantaleon auf den 28. Juli, also alle drei in die kritische Zeit der Ernte. Die Heiligen treten nach Art heidnischer Wind-, Wolken- und Wettergötter auf. Der stürmische Pantaleon will im Zorn gegen den Türken, der am Sonntage arbeiten läßt, durch Gewitter und Sturm die Ernte vernichten; aber die milde Maria beschwichtigt seinen Zorn; „denn die Türken würden den Christen nicht glauben, daß wir das Getreide vernichtet hätten, und die reife Frucht wartet nicht bis zum Werktage".

2) In der Übersetzung von Kapper lautet diese Zeile: „Denn dem Türken kann der Christ nicht trauen."

ließen, an dem die Christen für sich nicht arbeiteten. Gerhard überschreibt das letzte Lied geradezu: „An den Gutsherrn". In ausgedehnter Weise macht heute der Dorfpriester von der Moba Gebrauch, dessen Wirtschaft oft nur durch die Bittarbeit im Gang erhalten wird.

Eine eigentümliche Übertragung der bei der Bittarbeit waltenden Sitten auf die Lohnarbeit findet man in Bulgarien. Aus den Balkandörfern ziehen alljährlich zahlreiche Schnitter und Schnitterinnen zur Zeit der Ernte in die rumelische Ebene, besonders in die Gegend von Philippopel. Sie wandern aber nicht einzeln, sondern meistens gehen sämtliche Leute aus einem Dorfe oder aus mehreren benachbarten Dörfern zusammen unter der Führung eines Obmanns (Dragoman), der die Arbeiter anwirbt, mit den Gutsbesitzern an Ort und Stelle ein Gedinge schließt und den Verdienst unter die Teilnehmer verteilt. Während der Wanderung und bei der Arbeit wird regelmäßig zur Sackpfeife gesungen. Am Feierabend werden unter Gesang die heimischen Tanzreigen und Spiele aufgeführt, oft bis tief in die Nacht hinein. Ja selbst auf der staubigen Landstraße sieht man an den Raststätzen die wandernden Mädchen ihre Reigen tanzen, „um sich von den Strapazen des Marsches zu erholen".[1])

Nicht minder eigentümlich ist die Fortbildung, welche die Bittarbeit in der Teppichweberei erfahren hat. Die Anfertigung kunstvoller Teppiche (Kilim) wird am ganzen Nordabhang des Balkan vom südöstlichen Serbien bis zum Pontus im Hauswerk betrieben. Die Teppiche werden entweder durch die Producenten selbst im Wanderhandel oder

1) Iwantschoff a. a. O., S. 69ff. Dozon, Chansons pop. Bulgares, p. XVI.

durch Verleger verkauft. Letztere finden sich hauptsächlich in Pirot in Serbien und im bulgarischen Ciprovica. „An Teppichen großen Formats arbeiten oft gleichzeitig vier bis sechs Frauen und Mädchen. Gibt es deren nicht so viel im ganzen Hause, so helfen die Nachbarn gegen eine Entschädigung von 4—6 Piastern pro Tag. Im Winter wird bei Licht bis zur späten Nachtstunde emsig geschafft. Die Arbeiterinnen sitzen auf einer langen Holzbank dicht neben einander; jede webt den ihr durch die Hausfrau zugewiesenen Streifen von unten nach oben. Mädchen im zartesten Alter bewegen gleich den Erwachsenen ihre verschiedenfarbigen Schützen und die Festschlagkämme mit unglaublicher Flinkheit und Kraft.“[1]) Dabei wird viel im Chor gesungen, und zwar so, daß alle in demselben Raume anwesenden Personen ihre Bewegungen beim Weben nach dem Rhythmus des Gesanges richten. Leider ist mir nur der Anfang eines solchen Liedes, und zwar aus der Stadt Pirot selbst, mitgeteilt worden.[2]) Es lautet:

Nr. 229.

Put putuje bezridjanče,	Es reist ein Handelsmann,
Nigde selo ne nahodi;	Kein Dorf findet er;
Malko projde, selo najde.	Ging etwas weiter, fand ein Dorf.
U seloto nikoj nema,	In dem Dorfe gab es niemanden,
Samo ima stara baba,	Nur gibt es eine alte Frau,
Stara baba, stara čuma!	Alte Frau, alte Pest!

Das Lied soll noch einige weitere Verse enthalten. Wie es scheint, nimmt es Bezug auf Erlebnisse eines Wanderhändlers. Die Lieder dieser Gattung werden immer nur in der Jahres-

1) Kanitz, Donaubulgarien und der Balkan, II, S. 295 ff. Iwantschoff a. a. O., S. 60 ff. Damyanoff, Der Hausierhandel und das Marktwesen in Bulgarien, S. 18 ff.

2) Brieflich von Herrn Dr. M. V. Smiljanić in Belgrad.

zeit der betreffenden Arbeit gesungen, also hier im Winter, wo allein Teppiche gemacht werden. „Verlangt man von einem Bauernburschen oder Mädchen, daß sie ein Erntelied singen, so wird man immer die Antwort bekommen, es sei eine Schande, ein solches Lied zu singen, wenn nicht die Zeit dafür sei" — jedenfalls ein Beweis, wie fest diese Lieder an die Arbeit gebunden sind.

Sehr verbreitet ist die Bittarbeit noch bei den Rumänen. Auch sie benennen dieselbe mit dem gleichen Worte, mit dem die Fronarbeit bezeichnet wird: claca. Anwendung findet sie außer auf Ernte- und Bauarbeiten namentlich auf häusliche Verrichtungen wie das Brechen und Hecheln des Flachses und Hanfes, das Kämmen der Wolle, das Tabakrollen, das Spinnen und Teppichweben. Herkömmlich leisten die Dorfbewohner die Claca dem Geistlichen und dem Schullehrer; außerdem auch dem Gutsherrn und selbstverständlich unter einander nach Bedarf. Sie wird besonders gern an den vielen Feiertagen und Halbfeiertagen der orthodoxen Kirche angesagt; denn wenn es auch verboten ist, an diesen Tagen zu eignem Erwerb zu arbeiten, so bleibt es doch immer ein Verdienst, dem Nächsten zu helfen, der der Hülfe bedarf. Ohne Gesang ist die Claca kaum denkbar; auch werden wohl einige Zigeuner bestellt, um die Arbeitenden durch ihre Weisen anzufeuern. Wen dann die in ungewohnter Fülle gespendeten Speisen und Getränke nicht herbeiziehen, den lockt die Musik und der abendliche Reigentanz auf dem Hofe.

Eine Beobachterin schildert die Arbeit: „Im Schatten einer riesigen Weide sitzen die Musikanten. Hei, wie hell Geigen, Cymbel und Schujer (Pansflöte) ertönen! Im Felde aber, in sengender Glut blitzt die Sense, wenn sie in kraftvollem Schwung mit leisem Rauschen durchs Getreide saust. Wie

die Rhythmik der Musik die braunen Arme beflügelt, wie sie im Takte auf und nieder tanzen! Und dazu tönt Gesang, weiche, klagende und feurig wilde Weisen, seltsam monoton und doch reich an vielfach gewundenen Figuren, die sich dem Ohre des Westländers nie einprägen."[1])

In der Bukowina wird sowohl in rumänischen wie in ruthenischen Dörfern die Claca für das Maisschälen angewandt. Sie versammelt sich an mondhellen Abenden auf dem abgeernteten Felde. „Während der Arbeit spielt die Dorfmusik, um die Arbeitenden zu ermuntern. Nachdem dieselbe einige Stücke gespielt hat, beginnen alle Anwesenden ihre beliebtesten Lieder zu singen." Nach Vollendung der Arbeit folgt reichliche Bewirtung und Tanz. In dem rumänischen Dorfe Satulmare „stellt man auf den zum Schälen bestimmten Kukuruzhaufen ausgehöhlte, mit Öffnungen versehene Kürbisse auf und beleuchtet sie durch ein hineingestelltes Licht. Sobald diese Kugeln auf den Feldern aufleuchten, macht sich ein lebhaftes, geheimnisvolles Treiben auf den Gassen und Stegen kund. Von allen Seiten tauchen Burschen und Mädchen auf, um auf dieses oder jenes Feld zu ziehen und, um die Maishaufen gelagert, bei einem lodernden Feuer nicht nur der Arbeit obzuliegen, sondern auch manches Herz zu erobern und manchen derben Scherz zu machen."[2])

Auch vor einer Hochzeit bilden sich ähnliche freiwillige Arbeitsgemeinschaften. „An den Abenden versammeln sich die Brautmädchen und die Jugendfreundinnen der Braut,

1) Ich entnehme diese Stelle einer ausführlichen Schilderung von Rosa Julien, die vor einigen Jahren in einer illustrierten Frauenzeitung veröffentlicht wurde, und deren Inhalt mir von einem rumänischen Studierenden bestätigt wird.

2) „Beiträge zur Volkskunde des Ostkarpathengebietes" von R. F. Kaindl in der Ztschr. f. österr. Volkskunde VI (1900), S. 233 f.

gleichgiltig, ob dieselben noch ledig oder verheiratet sind, um ihrer Jugendgenossin bei der Ausführung der Hochzeitsgeschenke behülflich zu sein. Solche nächtliche Zusammenkünfte, sezătoare genannt, werden in der heitersten Laune zugebracht. Es werden Märchen, Sagen und Anekdoten erzählt, Lieder, die auf Braut und Bräutigam, viel mehr jedoch auf die böse Schwiegermutter Bezug haben, gesungen; dabei wird gekichert und gelacht, aber auch recht fleißig gearbeitet."[1])

6. Russen.

In Rußland heißt die Bittarbeit Toloka. Sie findet sich hier in großer Ausdehnung von Weißrußland bis weit hinein nach Sibirien.[2]) Namentlich wird sie in Anspruch genommen bei der sommerlichen Bearbeitung des Brachfeldes, zum Düngerfahren, in der Heu- und Getreideernte, beim Kohlhacken, beim Fällen des Holzes und der Abfuhr desselben aus dem Walde, beim Bau und der Ausbesserung der Häuser, von den Frauen bei der Flachsarbeit, beim Spinnen und selbst beim Scheuern des Hauses. Am verbreitetsten ist die

1) Ztschr. f. österr. Volkskunde XII (1906), S. 59. In seltsamer Umkehr des wirklichen Sachverhaltes halten manche die Claca für ein Überbleibsel aus der Zeit der Leibeigenschaft. Sie werden in dieser Auffassung bestärkt durch die Wahrnehmung, daß nach der Bauernbefreiung in Rumänien sich zwischen Gutsherrn und Bauern Vertragsverhältnisse herausgebildet haben, bei welchen die Landnutzung durch Arbeitsleistungen vergolten wird, die sich in der Form der Bittarbeit vollziehen.

2) Schilderungen findet man bei Schein, Materialien zum Studium der Sitten und Sprache der russischen Bevölkerung des Nordwestens, St. Petersburg 1887 (russ.), I², S. 201 f. und in den von der kaiserl. Geogr. Gesellschaft herausgegebenen Ethnographischen Untersuchungen XIII (1892), S. 234 ff. (Gouv. Tomsk) und S. 238 (Gouv. Pensa). — Über die mit der Toloka zusammenhängenden Erntebräuche: Ralston, The Songs of the Russian People, p. 250.

Mistfuhr-Toloka. In manchen Gegenden, wo überhaupt der Acker gar nicht gedüngt wird, kann diese Arbeit nicht eigentlich zum Ackerbau gerechnet werden. Es handelt sich nur darum, den Düngerhaufen auf dem Hofe loszuwerden, und die Nachbarn werden dabei zu Hülfe gebeten, um der schmutzigen Arbeit bald überhoben zu sein. Die Toloka wird gern auf einen Sonn- oder Festtag verlegt, namentlich dann, wenn zwei Feiertage hinter einander liegen. Natürlich kommt sie den Reicheren am meisten zu gute; aber die Bauern leisten diese Arbeit gern; viele würden sich beleidigt fühlen, wenn sie dazu nicht eingeladen würden. Zur Zeit der Ernte ist oft von mehreren Personen desselben Hausstandes die eine bei diesem, die andere bei jenem auf Bittarbeit. Für viele hat schon die Lust und Fröhlichkeit bei der Arbeit, die Aussicht auf eine reichliche Bewirtung und namentlich auf Schnaps Verlockendes genug. Drei Mahlzeiten werden gegeben; das Abendessen artet oft in ein arges Trinkgelage aus, und der Wirt wird nachher am meisten gelobt, bei dem die größte Zahl der Gäste betrunken gewesen ist. Manchmal wird auch getanzt.

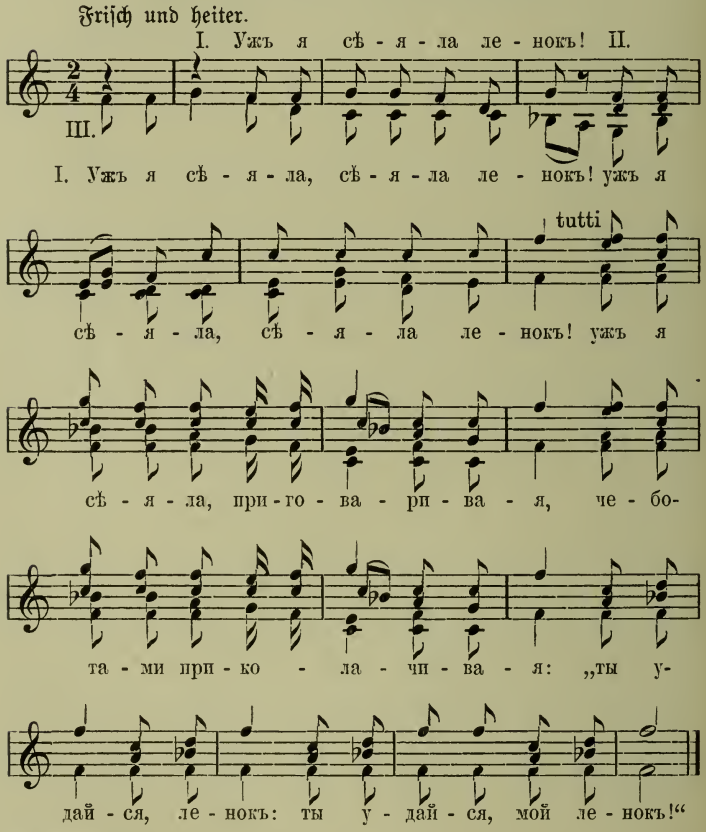
Gesungen wird überall bei der Toloka. Die Lieder sind entweder kurze Strophen, welche auf den zu erwartenden Schnaps Bezug nehmen, oder allgemeine Volkslieder. Ich darf mich darum wohl damit begnügen, zwei derselben hier wiederzugeben, weil diese besonderen Arbeiten zugeschrieben werden.[1]) Das Flachslied scheint heute nicht mehr bei der Arbeit gesungen zu werden, ist aber gewiß ursprünglich ein Arbeitsgesang der beim Zubereiten des Flachses beschäftigten

1) Text und Melodien verdanke ich Frau V. Seroff. Vgl. außerdem Schein, Russische Volkslieder I, 404 (ein Lied zum Kohlhacken) und Materialien 1[1], S. 259 (zum Mähen der Sommerfrucht).

Frauen.[1]) Für das folgende Lied wird ausdrücklich berichtet, daß es von den beim Mühlenbau helfenden Bauern gesungen und zu Improvisationen — oft solchen von unsauberer Art — benutzt werde.

Nr. 230. Flachslied.

(Nicht alle Stimmen beginnen zusammen.)



1) Eine überraschende deutsche Parallele zu diesem Liede bei Simrock, D. Volkslieder, Nr. 265

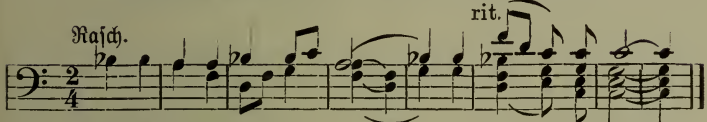
2. Я полола, полола ленокъ! etc.
3. Ужъ я стлала, стлала ленокъ! etc.
4. Я сушила, сушила ленокъ! etc.
5. Ужъ я мяла, мяла ленокъ! etc.

Übersetzung:

1. Ich säe (pflanze) meinen Flachs! ich rede ihm zu, mit den Füßen stampfend: „Gedeih! mein Flächschen!"
2. Ich rupfe, rupfe meinen Flachs! usw.
3. Ich lege, lege meinen Flachs! usw.
4. Ich trockne, trockne meinen Flachs! usw.
5. Ich breche, breche meinen Flachs!

Nr. 231. Beim Bau einer Mühle.

(Während ein Balken zur Mühle gezogen wird.)

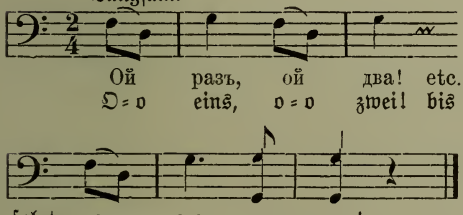


2. Потонули всѣ до одной, еще разокъ!
3. Стали мельника ругать, еще разокъ!
4. Мельницу да проклинать, еще разокъ!

Übersetzung:

1. Die Mädchen schöpften Wasser, nochmal eins!
2. Alle sind ertrunken, nochmal eins!
3. Den Müller schalten sie usw.
4. Die Mühle verfluchten sie usw.

(Der Balken wird in die Erde gesenkt.)



7. Esten und Letten.

Ein Reisender, der im achtzehnten Jahrhundert die russischen Ostseeprovinzen besuchte, berichtet: „Wie ich unterwegens in der Erntezeit die Schnitter im Felde antraf, hörte ich allenthalben ein wüstes Gesänge, welches diese Leute bei ihrer Arbeit trieben, und vernahm von einem Prediger, daß es noch alte heydnische Lieder ohne Reimen wären, die man ihnen nicht abgewöhnen könnte."[1]) Von mehreren andern ist uns überliefert, daß die Gutsbesitzer in der Ernte ihre leibeigenen Bauern oft zu Hunderten zugleich aufboten und daß sie zu ihrer Ermunterung beim Schneiden des Getreides den Dudelsack blasen ließen.[2]) „Es gewährt einen gar seltsamen Anblick, wie die schneidenden Schwadronen zusehends allmählich immer weiter rücken, der Dudelsack als die Feldmusik hinterdrein, und auf beiden Seiten jene Heerführer (die beiden Aufseher über die Fronarbeiter, der Kubjas und der Schilter) mit dem Kommandostabe in der Hand. Die Schnitter halten es für eine große Schande, wenn der Sackpfeifer hurtige Stücke zu blasen anfängt, weil dies ein Zeichen der Langsamkeit im Arbeiten ist; daher gehet es auch, so lange der Dudelsack pfeift, ohne Absetzen in einem fort wie nach dem Takte[3]); schweigt hingegen jener, so halten auch diese inne, und die Sichel scheint ihnen in der Hand zu ermatten. Ist nun der-

1) Herder, Werke Bd. XXV, S. 391 ff., der dabei „Weber's veränd. Rußland", S. 70 citiert, das mir nicht zu Gebote steht.

2) Petri, Neuestes Gemälde von Lief- und Ehstland, S. 438 f. Petri, Ehstland und die Ehsten (Gotha 1802), S. 215; vgl. auch S. 27 und 271. Hupel, Topogr. Nachr. von Lief- und Ehstland, II, S. 290 und Wieland's Teutscher Merkur 1788, S. 416.

3) An einer andern Stelle (Ehstland, S. 172) sagt Petri geradezu, die Leute schnitten „nach dem Takte".

gestalt auf den Hofsfeldern alles geschnitten, so wird ein Tag zum Erntefest angesetzt. Man nennt diesen Tag in der Ehstnischen Sprache Talkus[1]), und er ist einer der frohesten im ganzen Jahre für die armen Bauern. Manchmal geben auch wohlhabende Bauern ihren Schnittern einen Talkus."

Die Fronarbeit hat also hier ganz ähnliche Formen, wie die Bittarbeit bei den slavischen Stämmen, und es tritt bei ihr auch die gleiche Benennung auf, wie dort. Vor allem findet sie in großer Gesellschaft statt, und es wird dabei gesungen. An Stelle des Gesangs, durch den die Fröner das Tempo ihrer Arbeit selbst bestimmen, benutzte der Gutsherr, um die Arbeit zu beschleunigen, das Lieblingsinstrument der Esten, den Dudelsack, durch den der Arbeitstakt vom Aufseher reguliert werden konnte. Die Verteidiger der damaligen Zustände halten es für nötig, den Gutsherrn gegen den Vorwurf in Schutz zu nehmen, daß er damit die Arbeitskraft der Leute über Gebühr zu seinem Vorteile ausnutze. Noch viel größer als bei der Getreideernte waren die aufgebotenen Arbeiterscharen bei der Heuernte, wo selbst die kleinen Kinder (die Fingerlangen, wie es in dem Liede Nr. 234 heißt) heran-

1) Nach Petri soll das Wort Talkus einen für geleistete Arbeit anstatt des Lohnes oder zur Ermunterung gegebenen Bauernschmaus bedeuten. Doch fügt er hinzu, ein Talkus werde bisweilen auch nach andern Arbeiten, z. B. nach der Heuernte oder beim Reinigen der Wiesen, abgehalten. Im Lettischen kommt Talks und Talka vor. Merkel, Die Letten, S. 97 erklärt es mit „Gesamtarbeit bei der Fronde". Es bedarf kaum der Auseinandersetzung, daß diese Worte (wie das litauische talka) gleichen Ursprungs und gleicher Bedeutung sind wie das russische toloka und das südslavische tlüka, tlaka. Daß bei den Esten das Wort an dem haften bleibt, was von der alten Bittarbeit unter der Leibeigenschaft allein noch übrig war, dem Ernteschmaus, darf nicht Wunder nehmen; es ist ebenso bei den Weißrussen: Ralston, The Songs of the Russian People (London 1872), p. 250.

gezogen wurden. Klagen über die Härte der Herren und über die Aufseher, welche zu rascherer Arbeit trieben, sind namentlich in den estnischen Volksliedern nicht selten.

Unter den Arten der Gesellschaftsarbeit, bei welchen gesungen wurde, stehen durch die vorliegenden Berichte völlig sicher: der Kornschnitt, das Mähen und das Wenden des Heues. Bei den Letten wird auch während der Düngerfahrt gesungen, und es sind verschiedene Liedchen dafür bekannt; aber der Herausgeber bemerkt, daß die Weiber sie in den Pausen sängen, nachdem der angefahrene Dünger auf dem Felde ausgebreitet sei und neue Fuhren noch nicht angelangt wären.[1])

A. Estnisch.[2])

a) Schnitterlieder.

Nr. 232.

Scheine, scheine, Sonne,
Klar und heiter sei die Witt'rung,
Scheine, daß wir ohne Tuch heiß werden,
Treib mit deiner Wärme das Linnen auseinander
Und mache Schweiß ohne Kleider.[3])
Scheine, Sonne, auf den Perg
Und auf die silbernen Korallen:
Die Hitze verderbe den Perg nicht,
Das helle Wetter die bunten Korallen nicht!
Scheine nicht auf die Deutschen!
Scheine immer auf uns!

1) Bielenstein a. a. O., S. 324.

2) Nr. 232 und 234 nach dem Teutschen Merkur von 1787, III, S. 243 f. (veröffentlicht von einem Herrn von Schlegel), Nr. 233 aus Hurt, Vanakannel, II, S. 224. Die lettischen Stücke sind der Sammlung von Bielenstein entnommen, Nr. 235 u. 237 von A. Leskien, Nr. 236 von A. C. Winter übersetzt.

3) Der ganze Anzug der Estin beim Kornschnitt bestand aus einem leinenen Hemde, das über der Hüfte mit einem Bande gegürtet war, dem Kopfputz (Perg) und einer Korallenkette um den Hals.

Nr. 233.

Neig' dich, neig' dich, liebe Sonne,
Neig' dich, Sonne; wir ermüden!
Schwinde, Sonne; wir vergehen!
Es ermüden starke Männer,
Es ermatten kräft'ge Leute:
Sollten schwache nicht ermüden?
Neig' dich, neig' dich, liebe Sonne!

b) Beim Heuen.

Nr. 234.

So lange ist der Heuschlag schön,
Als das Heu ungemäht ist,
So lange gehn die Schwaden wohl an,
Bis die Spreu ist aufgenommen,
Bis die Saden abgeharkt sind,
Wenn der Schober noch nicht gemacht ist.
Ach, besser ist das Leben im Abgrund,
Glücklicher das Unglück in der Hölle,
Als auf unserm Hofe zu sein.
Vor Sonnenaufgang wird schon gearbeitet,
Im Mondenlicht ein Heuschober geschlagen;
Nach Sonnenuntergang wurde geschnitten,
Die Ochsen fraßen im Joch,
Die armen Wallachen angespannt,
Die Arbeiter stehen auf Zaunstecken,
Die kleinen Helfersarbeiter auf spitzigen Pflöcken.
Herr der weißen Flur,
Frau mit der goldnen Krone,
Junge Herren mit silbernen Ringen!
Steiget auf den Stuhl,
Gehet auf den Saal,
Blicket auf das arme Volk,
Wie es erbärmlich geplagt wird,
Wie die Kleinen gepeinigt werden,
Die Fingerlangen bei der Arbeit gescholten,
Und die Wenigen zerstreut werden!

B. Lettisch.

a) Bei der Roggenernte.

Nr. 235.

Roggenähre steht so stolz da:
Nun wird krumm mein Rücken werden,
Krümm' dich selber, Roggenähre,
Nicht wird sich mein Rücken biegen.

Nr. 236.

Gehe unter, liebe Sonne,
Gib uns jetzt den Feierabend!
Harte Herren, Fronaufseher
Geben keinen Feierabend.
Durch Fronen sind die kleinen Hüter,
Die Fronarbeiter ermüdet.

b) Bei der Heuernte.

Nr. 237.

Bienchen bittet schön den Mäher,
Bis zur Erde sich verneigend,
Daß vom Weißklee er am Rande
Ihr ein Büschel übrig lasse.

Aus dem großen Vorrat vorhandener Texte sind nur wenige charakteristische Beispiele ausgehoben. Die estnischen Arbeitsgesänge unterscheiden sich wesentlich von den georgischen, stimmen aber mit den russischen und einem Teile der serbischen darin überein, daß sie Frauenlieder sind. Sie schildern das Empfinden der Frau bei der Arbeit. In den kleinen lettischen Liedern überwiegt die sinnige Naturbetrachtung, welche sich bei der Arbeit einstellt. Auf die Mühe des Arbeitens wird in beiden Bezug genommen mit einer Hinweisung auf den Stand der Sonne und den Schluß der Arbeit, die lebhaft an die Fellachenlieder (S. 177) erinnert.

Auch die Nachbarstämme der Esten und Letten, Finnen und Litauer, kennen die Bittarbeit und haben für sie den

gleichen Namen wie jene.[1]) Bei den Finnen kommt sie besonders für die Holzarbeit zur Anwendung, namentlich für das Heimschaffen großer Baumstämme aus dem Walde; bei den Litauern für jede größere landwirtschaftliche Arbeit, namentlich die Getreide- und Heuernte, das Flachsbrechen, Düngerfahren.[2]) Ihr Zusammenhang mit der Fronarbeit steht auch hier außer Zweifel.

8. Aus andern Ländern.

Während die Bittarbeit bei den osteuropäischen Völkern durch eine Fülle von Beispielen sich belegen läßt, ist sie bei den romanischen und germanischen Nationen bis jetzt wenig beobachtet worden. Dies beweist aber nichts gegen ihr Vorhandensein. Vor kurzem erst sind sehr interessante Fälle derselben aus Südfrankreich bekannt geworden.[3]) Sie heißt dort emprount, was man etwa mit Leiharbeit übersetzen kann, und findet sich bei der Ernte der Feldfrüchte, dem Grasmähen, dem Enthülsen des Mais, der Herstellung des Nußöls, dem Hanfbrechen und dem Aufwinden der Seide (vgl. oben S. 96 f.). Auch dort folgt der gemeinsamen Arbeit ein fröhlicher Schmaus und Tanz.

In Deutschland hat sich die Bittarbeit, soweit das jetzt zu übersehen ist, hauptsächlich noch bei landwirtschaftlichen Nebenarbeiten, wie der Zubereitung des Flachses, dem Bohnenschnitt, dem Federschleißen[4]) und außerdem beim Hausbau erhalten; auch beim Feldbau ist sie noch nicht völlig ver-

1) Finnisch tálkoo, litauisch talka.

2) Vgl. die eingehende Schilderung bei Tetzner, Die Slawen in Deutschland, S. 74 ff. Über die Masuren: S. 188. 192.

3) Kropotkin a. a. O., S. 249.

4) Vgl. Ztschr. f. österr. Volkskunde IV, S. 267.

schwunden, wenn sie hier auch sehr in den Hintergrund getreten ist. Früher war sie auch bei diesem stehende Einrichtung. In Bayern hießen die für die Ernte zugebetenen Helfer Bittschnitter[1]); für ihre Lieder wurde im Mittelalter derselbe Ausdruck gebraucht wie für die Ruderlieder (celeuma); es scheint daraus der Schluß gezogen werden zu dürfen, daß beide Arten von Gesängen in gleichem Verhältnis zur Arbeit standen. In Amberg wurde 1554 die Verordnung erlassen, „daß kein Burger seine Schnitter und Arbeiter mehr mit Drumeln, Pfeiffen und Saitenspieln herein in die Stat und daraus fürn und folgend Abendtänz mit ihnen anfangen und halten soll". In einem bayreuthischen Ausschreiben von 1652 wird gerügt, „daß an Sonn- und Feiertägen sowohl bey hellem Tag als nächtlicher Weile und Mondenscheine Bittschnidter, meistentheils von ledigem Gesinde, angestellt werden, denen man nach vollbrachter Arbeit Essen und Trinken geben und einen Tanz halten muß". Dies genügt, um zu zeigen, daß hierbei dieselben Sitten üblich waren, wie beim afrikanischen Temo, bei der serbischen Moba und der russischen Toloka.

Erntelieder, besonders Schnitterlieder sind in den deutschen Volksliedersammlungen ziemlich häufig[2]); manche von ihnen verraten durch ihre dick aufgetragene Moral[3]), daß sie jedenfalls keine Arbeitsgesänge sind; andere wieder sind volkstümlicher. Schmeller bringt die bayerischen Schnadahüpfeln (Schnitterhüpflein?) mit den Bittschnittern in Verbindung und sieht in ihnen Begleitweisen zum Schnittertanze. Ist

1) Schmeller, Bayerisches Wörterbuch II, Sp. 586 f

2) Vgl Firmenich, a. a. O. III, S. 631. 687. 693. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. 277. Erk-Böhme I, Nr. 123 f. III, Nr. 2152. 1555.

3) Vgl. z. B. Frommann's Mundarten I, S. 283.

seine Erklärung richtig, so könnten es ebensogut Scherzlieder sein, die beim Getreideschnitt gesungen wurden. Aus der Grafschaft Mark hören wir, daß die Ernte mit einem Wechselgesang zwischen dem Mäher und dem Mädchen begonnen habe. „Im Zürichgau arbeitete das Geschnitt wohl nach der Musik eines Geigers, und dem nicht Schritt haltenden wurde zum Spott ein Fulacher (Faulacker), ein kleiner Getreidezipfel, zurückgelassen."[1]) Im braunschweigischen Kreise Isenhagen erscheinen am letzten Erntetage „die Musikanten schon am Vormittage auf dem zum Abmähen bestimmten Felde, wo unter den Klängen der Musik und bei fröhlichem Jauchzen die letzten Schwaden gemäht werden. Selbst diejenigen Bauern, die schon früher mit ihrem Roggenmähen hätten fertig sein können, lassen noch einen Rest desselben stehen, damit er am Tage des Erntefestes unter den Klängen der Musik abgebracht werden könne".[2]) Das alles deutet auf künstliche Unterstützung taktmäßigen Arbeitens durch Gesang und Musik auch auf deutschem Boden.

Die Sitten der Bittarbeit geben sich in den durch ganz Deutschland verbreiteten Erntebräuchen unschwer zu erkennen, und das Gleiche trifft auch auf die Fronarbeit zu. In einem Weistum aus dem 17. Jahrhundert für das den Rittern von Hohenstein gehörige Dorf Lindschied im Taunus[3]) heißt es: Wenn die Junker ihr Korn schneiden lassen, so „sollen sie einen Pfeiffer haben, der den Schnittern pfeife, und wann die Sonne noch baumeshoch steht, so sollen sie tanzen, bis es

1) Beide Notizen aus E. H. Meyer, Deutsche Volkskunde, S. 231.
2) Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde VI (1896), S. 372.
3) Grimm, Weist. IV, S. 576, § 5. Vgl. Grimm, Rechtsaltertümer², S. 395 und das Weistum von Schönfels bei Hardt, Luxemburger Weist., S. 671.

Nacht wird", und man soll ihnen gesundes Essen und Trinken geben.

Nur ein echtes Arbeitslied, das seinem ganzen Gehalt und seiner Form nach dieser Gruppe zugewiesen werden muß, kann mitgeteilt werden. Es ist ein sehr altertümliches Lied, das die Gottscheeerinnen beim Hirsejäten anstimmen, ein Wechselgesang zwischen dem Chor und einer Vorsängerin.[1]) Der Chor beginnt und läßt sich vor jeder neuen Strophe wieder vernehmen; die Vorsängerin trägt einen Text vor, der mit den in der dortigen Gegend üblichen Marienliedern nahezu übereinstimmt: „Der Gesang geht immer eintönig in der Tonica fort und hört darin, nach vorhergegangenem unteren halben Ton, auch auf."

Nr. 238.

Chor:

Dĕ bochtl schlúgĕt haiĕr in inshrm waudĕ.
Got, gib insch haiĕr a guĕtĕs jaĕr,
In bainpargĕ unt in hirschpodn!

Vorsängerin:

1. Shi trit bol auhin af proitn bak,
Af proitn bak, af schmuĕln schtaik.

Chor:

Dĕ bochtl schlúgĕt usw.
(Ebenso vor jeder der folgenden Strophen.)

Vorsängerin:

2. Af schmuĕln schtaik, af hoachn park,
Af hoachn park, in roashainguĕrtn.

3. Bos belt shai túĕn in roashnguĕrtn?
Shai belt prachn geliĕchtĕ reashlain.

1) Veröffentlicht von Schröer in den Sitzungsberichten der philos.-histor. Kl. der Wiener Akademie LX (1868), S. 274f. und Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee, S. 196.

4. Gĕliĕchtai roashn prachĕt shai,
Gĕliĕchtai kranzlain wlachtĕt shai.

5. Zbai hent ir di kranzlain gĕliĕcht?
Zum hailign kraizĕ belt shai shĕ hengn.

6. Bu belt shai hin mitm hailign kraiz?
Zum gotschbak shean, ins himlraich.

Übertragung.

Chor:

Die Wachtel ſchläget heuer in unſerm Felde.
Gott, gib uns heuer ein gutes Jahr,
In Weinbergen und in Hirſenfeldern!

Vorſängerin:

1. Sie tritt wohl hinauf auf breiten Weg,
Auf breiten Weg, auf ſchmalen Steig.

Chor:

Die Wachtel ſchläget u. ſ. w.

Vorſängerin:

2. Auf ſchmalen Steig, auf hohen Berg,
Auf hohen Berg, in (den) Roſengarten.

3. Was wollt' ſie tun im Roſengarten?
Sie wollt' brechen lichte Röslein.

4. Lichte Roſen bricht ſie,
Lichte Kränzlein flicht ſie.

5. Wozu ſind ihr die Kränzlein licht?
An's heil'ge Kreuz wollt' ſie ſie hängen.

6. Wo wollt' ſie hin mit dem heiligen Kreuz?
Zum Gottesweg ſchön, ins Himmelreich.

Schlußbemerkung.

Die Bittarbeit leitet ihren Urſprung ab aus dem ſtark wechſelnden Arbeitsbedürfniſſe der Landwirtſchaft und dem dringlichen Charakter vieler landwirtſchaftlichen Arbeiten. Wer

sie beansprucht, hat sie in Wirklichkeit nicht umsonst; denn sie muß den Helfern durch den gleichen Dienst vergolten werden, und überdies dürfen die Kosten der Bewirtung nicht gering angeschlagen werden. Wenn sie trotzdem sich durch die Jahrtausende hindurch in so weiter Verbreitung erhalten hat, so muß sie ihr Daseinsrecht durch ökonomische Vorteile, die sie vor der isolierten Arbeit auszeichnen, bewiesen haben. Und solche sind, wie mich bedünken will, in der Tat vorhanden. Wenn man sich die verschiedenen Fälle der Bittarbeit vergegenwärtigt, so findet man fast durchweg sehr einförmige Verrichtungen, die den einzelnen Arbeiter durch ihre lange Dauer entmutigen und rasch erlahmen lassen. Gesellige Arbeit ermuntert, regt zum Wetteifer an, bringt Scherz und Neckerei, hebt die Stimmung, beschleunigt das Werk. So mag leicht die Gesamtarbeit eines Dorfes, nach dieser Weise vollzogen, rascher beendet sein, als wenn jede Familie für sich allein tätig gewesen wäre.

Man kann bei diesen Erwägungen den Arbeitsgesang und etwaige musikalische Begleitung ganz in den Hintergrund stellen und braucht ihnen nicht mehr Bedeutung beizumessen als jeder andern Art der gegenseitigen Ermunterung: er bleibt immer noch ein kräftig wirkendes Mittel der Zusammenfassung. Chorgesang weckt, so lange er dauert, Gemeinschaftsgefühle. Man braucht nur an eine müßige Menschenmenge zu denken, die zur Zeit hochgespannter politischer Erregung auf einem öffentlichen Platze zusammengelaufen ist: ein patriotisches Lied ertönt; jeden, der da miteinstimmt, durchzuckt eine Empfindung innerer Zusammengehörigkeit mit allen andern, mögen sie sich im Leben sonst noch so ferne stehen. Kräftiger noch muß der Gesang bei der Massenarbeit wirken: er eint innerlich die zusammengeströmte Schar der freiwilligen oder gezwungenen

Helfer, einerlei, ob er sie zu gleichem Arbeitstakt verkettet oder nicht, faßt sie für die Dauer des Bitt- oder Frondienstes zu einer energisch wirkenden Körperschaft zusammen.

Daß aber auch ein Arbeiten im gleichen Takte sich bei diesen temporären Arbeitsgemeinschaften überaus häufig einstellt, dürfen wir nach den anschaulichen Schilderungen aus allen Teilen Afrikas, aus Palästina, Georgien, den baltischen Provinzen nicht im mindesten bezweifeln. Der Rhythmus übt seine hinreißende Gewalt; immer kürzer werden die Takte des Gesanges, immer rascher die Bewegungen, bis schließlich eine Art Arbeitsraserei eintritt, die erst mit der Erschöpfung endet. Daß zwischen Arbeit und Tanz hier kaum noch eine Grenze zu finden ist, haben verschiedene Beobachter empfunden und ausgesprochen.

Unser Überblick, so dürftig er bei dem Mangel jeder Vorarbeit ausfallen mußte, hat uns den Arbeitsgesang als Begleiter und Ordner der Massenarbeit an so vielen Stellen der Welt gezeigt, daß die einzelnen Erscheinungen das Seltsame, das sie auf den ersten Anblick für uns haben mußten, schließlich verloren haben, und daß wir nunmehr in groben Zügen einen großen weltgeschichtlichen Entwicklungsprozeß der Arbeitsgemeinschaft vor uns sehen, durch den wie ein roter Faden sich ein psychophysisches Element hindurchzieht, das wir an dieser Stelle am wenigsten erwartet hätten. Anfangs bloß ein Mittel der Selbstzucht, durch das freiwillige Arbeiterscharen sich zusammenhalten und ermuntern, wird der Arbeitsgesang oder an seiner Stelle rhythmisch wirkende Musik später zu einem Behelf herrschaftlicher Disziplin, den der afrikanische Häuptling anwendet wie der chinesische Mandarin und der baltische Grundherr.

Auch im Inhalt der Gesänge vollziehen sich deutliche Wande-

lungen. Drückt der Bittarbeiter seine Freude aus über die reiche Ernte, scherzt er mit den Mitarbeitern, oder gibt seiner Liebessehnsucht Ausdruck, so atmet der Gesang des Fröners oft bitteren Haß gegen seine Unterdrücker oder ergeht sich in beweglichen Klagen über das eigene Elend. In den meisten Fällen gehen die Gesänge noch von der Arbeit selbst aus; aber in manchen sind doch auch die Beziehungen zu ihr sehr entfernte, oder es sind solche überhaupt nicht vorhanden. Die verschiedenen Nationen weisen darin erhebliche Unterschiede auf. Doch würde es zu weit führen, hier darauf einzugehen, wie denn überhaupt bei der Lückenhaftigkeit des Stoffes allgemeine Schlüsse nur mit großer Vorsicht gezogen werden dürfen.

Nur einen Gesichtspunkt können wir wohl noch einen Schritt weiter verfolgen. Haben sich Arbeitsgesang und Instrumentalmusik bei der Fronarbeit als Disziplinarmittel erwiesen, so mußten sie bei der Sklavenarbeit erst recht Bedeutung gewinnen. Sklaven faulenzen, wenn sie nicht beaufsichtigt werden; sie müssen truppweise beschäftigt werden, weil sonst die Kosten der Überwachung zu groß würden. Taktmäßiger Vollzug der Arbeit, wo er möglich war, empfahl sich hier durch die Erwägung von selbst, daß dabei keiner zurückbleiben konnte.[1]) Den Alten war es nichts Ungewohntes, daß bei Massenarbeiten der Takt durch die Flöte angegeben wurde[2]), und wenn der römische Satiriker uns berichtet, in dem Hause des reichen Trimalchio sei alle Sklavenarbeit unter Gesang verrichtet worden[3]), sodaß man sich unter einen Pantomimen-Chor hätte

1) Im Frühjahr 1895 habe ich auf den Berliner Rieselfeldern die Sträflinge von Rummelsburg die Grasflächen nach dem Kommando des Aufsehers im Takte abharken sehen.

2) Vgl. oben S. 39 f.

3) Petron. Sat. 31. — Daß schon die Griechen die Vorteile rhythmi-

versetzt glauben können, so liegt darin ja gewiß eine ungeheuerliche Übertreibung; aber ohne tatsächlichen Hintergrund ist doch auch eine solche nicht denkbar. Über Arbeitsgesänge der Ackersklaven vermögen wir nichts Sicheres festzustellen[1]); sie werden ebensowenig gefehlt haben, wie bei den Negern der amerikanischen Kolonien. Fanden doch die Alten es selbstverständlich, daß zu jeder schweren Arbeit im Freien gesungen werde.[2])

Livingstone[3]) macht einmal mit Beziehung auf das Personal der Karawanenzüge arabischer Kaufleute in Ostafrika die Bemerkung: „Die Klänge der Trommel und des Kuduhornes scheinen eine Art von Korpsgeist in solchen wachzurufen, welche einmal Sklaven gewesen sind." Sie sind unter den übrigen herauszuerkennen. Das sagt alles.

---

sierter Massenarbeit wohl erkannten, zeigt Xenoph. Oecon. VIII, 8, wo es u. a. heißt: διὰ τί δὲ ἄλλο ἄλυποι ἀλλήλοις εἰσὶν οἱ ἐμπλέοντες ἢ διότι ἐν τάξει μὲν κάθηνται, ἐν τάξει δὲ προνεύουσιν, ἐν τάξει δ' ἀναπίπτουσιν, ἐν τάξει δ' ἐμβαίνουσι καὶ ἐκβαίνουσιν;

1) Wallon, Histoire de l'esclavage dans l'antiquité I, p. 456.

2) Theokrit. X, 56: χρὴ μοχθεῦντας ἐν ἁλίῳ ἄνδρας ἀείδειν.

3) Letzte Reise, I, S. 290.

VI.

Gesang mit andern Arten der Körperbewegung.

Unsere Untersuchung hat uns wiederholt auf die Tatsache geführt, daß in den Frühzeiten menschlicher Entwicklung Arbeit und Spiel sich nicht von einander scheiden. Das umfassende Tatsachenmaterial, welches die beiden letzten Kapitel uns vor Augen gestellt haben, zeigt uns eine Gestaltung der Arbeit, bei welcher ebenso der nützliche Zweck derselben, als die von ihr unzertrennlichen Unlustmomente in den Hintergrund gedrängt, dafür aber ein doppeltes Lustmoment eingeschoben erscheint: rhythmische Körperbewegung und ermunternder Gesang oder Musik. Mehrfach traten Erscheinungen auf, wie die tanzartigen Bewegungen bei der Feldbestellung, beim Austreten der Getreidekörner und beim Festtreten des Lehmfußbodens, die auch einem für diese Dinge noch wenig geschärften Auge den Unterschied zwischen Arbeit und Spiel fast aufgehoben sein ließen.

Diese Feststellungen könnten es als überflüssig erscheinen lassen, den Tatsachen noch besonders nachzuforschen, welche jenseits der Grenzen der Arbeit in unserem heutigen Begriffe liegen. Aber es hat für den weiteren Gang dieser Untersuchung doch einige Bedeutung, darzulegen, daß auch bei denjenigen Tätigkeiten, welche wir heute nicht zur Arbeit rechnen, sobald sie längere Zeit fortgesetzt werden, rhythmische Bewegung mit Gesang oder rhythmisch wirkender Instrumental-

begleitung außerordentlich häufig auftritt, bei Naturvölkern so häufig, daß man diese Verbindung als Regel bezeichnen muß. Wenn wir nun diesen Tätigkeiten in dem gegenwärtigen Kapitel noch nachgehen, so kann es sich dabei nicht um die Frage handeln, ob Körperbewegung ohne Gesangs- oder Instrumentalbegleitung unter primitiven Zuständen überhaupt vorkommt. Ich halte das für ausgemacht. Auch bei den Arbeiten, für die besondere Gesänge bestehen, wird nicht immer und fortwährend gesungen. Es kann sich nur um die Frage handeln, ob Gesang und Musik unter primitiven Zuständen ohne rhythmische Körperbewegung, also völlig selbständig, zu finden sind, und dies läßt sich nur dann entscheiden, wenn wir die Gelegenheiten möglichst genau feststellen, bei denen überhaupt gesungen und musiciert wird.

Zu diesen gehört in erster Linie der Tanz. Über den Tanz bei den Naturvölkern ist unendlich viel geschrieben worden. Jeder, auch der oberflächlichste Reisende hat ihn beobachtet und mehr oder minder ausführlich geschildert. Daß er stets mit Musik oder Gesang verbunden ist, unterliegt keinem Zweifel. Ja, diese Verbindung erscheint beim Tanze noch weit inniger als bei der Arbeit; haben doch manche Völker für Tanz und Gesang nur einen sprachlichen Ausdruck.[1]) Der Tanz ist in viel ausgesprochenerer Weise rhythmische Körperbewegung als die Arbeit. Er ist dies von Haus aus und immer, während die Arbeit nur unter der Voraussetzung gleichmäßiger Dauer — und auch da nicht immer — sich rhythmisch zu gestalten vermag.

Man hat sich viele Mühe gegeben, einen den Tänzen der

1) M. Buchner, Reise durch den St. Ocean, S. 143. Paulitschke a. a. O. II, S. 217. Ehrenberg, Ztschr. f. Ethnologie 1887, S. 33. K. v. d. Steinen a. a. O., S. 267.

Naturvölker zu Grunde liegenden Gedanken herauszufinden, bis jetzt freilich vergeblich. Denn die Tänze werden bei den verschiedenartigsten Gelegenheiten ausgeführt, bei Freude sowohl als Trauer, vor und nach der Jagd oder dem Fischfang, wenn diese Arbeiten eine Beute ergeben und ebenso, wenn es nicht der Fall ist, bei der Hochzeit, beim Krieg, bei Mondwechsel, bei der Gottesverehruug, aber auch ohne jede äußere Veranlassung. Man kann darum nicht einmal mit einiger Zuversicht behaupten, daß der Tanz irgend eine Art der gemütlichen Erregung zum Ausdruck bringen oder eine solche hervorrufen solle, daß er der bloßen „Lust an der Entladung der erregten Gefühle" entspringe. Denn es steht doch ziemlich fest, daß er nicht bloß den Mitwirkenden Freude und Erregung verursacht, sondern ebenso den Zuschauenden, daß den allergrößten Teil der Tänze primitiver Völker rhythmisierte Nachahmungen von Vorgängen des Menschen- und Tierlebens bilden, also Aufführungen, deren rhythmische Gestaltung auf Andere wirken, ihnen Freude machen, den Aufführenden selbst aber Ehre bringen soll. Es gilt dies besonders von den Solotänzen, die neben den Reigentänzen schon sehr früh auftreten. So betrachtet würde der Tanz der Naturvölker wirtschaftlich ebenso gut als Arbeit aufgefaßt werden können, wie etwa die Produktionen des Balletkorps auf unsern Theatern, und wir hätten keine Ursache, ihm in diesem Zusammenhang eine besondere Behandlung zu widmen. Der an anderer Stelle (S. 183) mitgeteilte Bajaderengesang wäre dann auch vom Standpunkte der Tänzerinnen, die ihn erfunden haben müssen, als Arbeitsgesang anzusehen, nicht bloß von demjenigen der Kuli, die ihn sich aneigneten.

Aber manches spricht doch auch gegen diese Auffassung.

Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß beim Tanze der Rhythmus als etwas frei Erfundenes angesehen wird, während er bei der Arbeit, wie wir annehmen müssen, sich aus unserer inneren Körperkonstitution und aus den technischen Voraussetzungen der Leistung mit Notwendigkeit ergibt, bez. aus der Anwendung des ökonomischen Prinzips auf die menschliche Tätigkeit von selbst folgt. Ferner wäre zu beachten, daß der Tanz, bei welchem Anlaß er auch zuerst hervorgetreten sein mag, doch jedenfalls nicht der Lebensnotdurft entsprungen sein kann, wie die Arbeit. Endlich kann nicht übersehen werden, daß viele Tänze der Naturvölker nichts anderes sind als bewußte Nachbildungen bekannter Arbeitsvorgänge (Bootbau, Jagd, Fischfang, Krieg, Ernte) und daß manche Arbeitsgesänge auch bei höherer Gesittung sich als Tanzlieder forterhalten haben. In beiden Fällen muß also doch notwendig die Arbeit früher vorhanden gewesen sein als der Tanz, und so wenig wir geneigt sind, in dieser Untersuchung einen Unterschied zwischen Arbeit und anderweiter menschlicher Tätigkeit gelten zu lassen, so müssen wir doch in diesem Falle, wo die Naturvölker selbst beide Tätigkeiten als gegensätzlich empfinden, einen solchen Unterschied annehmen.

Wir kommen also damit nicht zum Ziel. Aber vielleicht können wir uns von einer anderen Seite demselben nähern. Der Tanz der Naturvölker ist nicht, wie unser Tanz, bloß Bewegung der Füße. Es gibt Tänze, die im Stehen, und solche, die im Sitzen ausgeführt werden, das letzte namentlich bei den Südseeinsulanern; die javanischen Tänzerinnen gebrauchen fast nur die Hände und Finger; viele orientalische Tänze sind Knie- und Hüftenbewegungen; der Oberkörper, der Kopf, kurz alle einer eigentümlichen Bewegung fähigen Körperteile werden in Anspruch genommen. Wir müssen also

sagen, daß der Tanz dieser Völker rhythmische Körperbewegung schlechthin ist, sein Ziel rhythmische Darstellung solcher Vorgänge und Handlungen, die an und für sich nicht rhythmisch verlaufen, oder rhythmische Figuration solcher Tätigkeiten, bei denen auch im gemeinen Leben der Rhythmus nicht fehlt. Es wird also der rhythmisch sich bewegende menschliche Körper im Tanze zum künstlerischen Ausdrucksmittel, und die in der menschlichen Natur liegende Neigung zu rhythmischer Gestaltung der Bewegungen findet im Tanze ihre höchste Vollendung, indem es ihr gelingt, ästhetische Wirkungen zu erzielen. Hat man die Poesie als die Plastik des Innenlebens bezeichnet, so wird der Tanz der Naturvölker zu einer Plastik des Außenlebens, nachdem das letztere das geistige Centrum des Menschen passiert hat. Damit ist es gegeben, daß neben dem mimetischen Elemente der Tanz auch begleitende Gefühle zum Ausdruck bringen kann und muß. Immer aber ist es bei den Naturvölkern die gesamte, in bestimmten Maßverhältnissen verlaufende, auf das Wohlgefallen der Zuschauer berechnete Körperbewegung, die in untrennbarer Verbindung mit Gesang und Musik das Wesen des Tanzes ausmacht.[1]) Dies entspricht auch der Auffassung der Griechen, bei denen die Orchestik die Kunst der Gebärden und Bewegungen überhaupt ist und Poesie und dramatische Darstellung mit umfaßt.[2])

Wir können hier nicht tiefer auf den Gegenstand eingehen. Es muß zum Beleg des Gesagten genügen, daß beispiels-

---

1) Daß Tanz und Musik wesensgleich sind, meint auch Jean Paul (Fr. Richter), Levana § 59, wenn er sagt, die Musik sei ein unsichtbarer Tanz, der Tanz eine stumme Musik.

2) Krause, Gymnastik und Agonistik der Hellenen (Leipzig 1841). — M. Emmanuel, La danse grecque antique (Paris 1896).

weise eine Schilderung hier wiedergegeben wird. „Die Tänze der Ostjaken", berichtet P. S. Pallas[1]), „welche keine geringe Übung, Fertigkeit und Anstrengung erfordern und den Tänzern Schweiß genug auspressen, stellen teils ihr Verfahren bei der Jagd verschiedener Tiere oder Vögel und beim Fischfang, teils das Betragen, die verschiedenen Posituren und Gesänge der ansehnlichsten Tiere und Vögel, teils auch satyrische Nachahmungen ihrer Nachbarn, alles nach dem paßlichsten musikalischen Takt vor, welchen der Spieler, nach den verschiedenen Vorstellungen des Tänzers, oft abwechselt. So habe ich zum Exempel die Zobeljagd, die Sitten des Kranichs, des Elenntieres, den Flug und Raub des Mäusefalken, das Betragen der russischen Weiber beim Waschen am Fluß und andere noch lustigere Handlungen auf eine überaus possierliche und lächerliche Art vorstellen gesehen. Am mühsamsten hat mir die Vorstellung des Kranichs geschienen, da der Tänzer sich niedersitzend unter einem Pelze verbirgt, dessen Zipfel er um einen langen Stock befestigt, auf welchem oben ein Kranichskopf vorgestellt wird, und solchergestalt auf den Hacken sitzend oder doch ganz gebückt tanzen und mit dem Stock alle Bewegungen des Kranichs nachahmen muß. Bei den Vorstellungen des Elenntieres muß die Musik die verschiedenen Bewegungen des Tieres, wenn es im Schritt, im Trott oder im Lauf geht, ausdrücken und die Pausen vorstellen, die das Tier macht, um sich nach dem Jäger umzusehen. Man sollte kaum so viel Künstliches und Wohlausgesonnenes bei einer so rohen Nation vermuten. Ihre liebsten Vorstellungen sind die satyrischen Tänze, so wie es auch ihre beste Ergötzlichkeit ist, in den selbstersonnenen Liedern

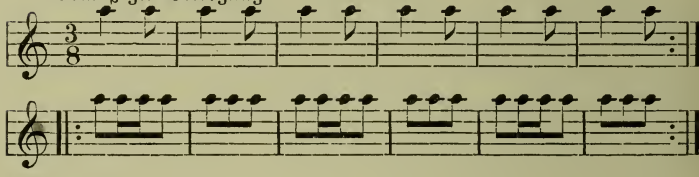
1) Reisen durch verschiedene Provinzen des russischen Reichs (1772/73) III, S. 64 f.

diesen oder jenen durchzuhecheln; obschon sie auch sonst, wenn sie trunken und lustig sind, alles, was ihnen nur einfällt, aus dem Stegreif in einen Gesang bringen."

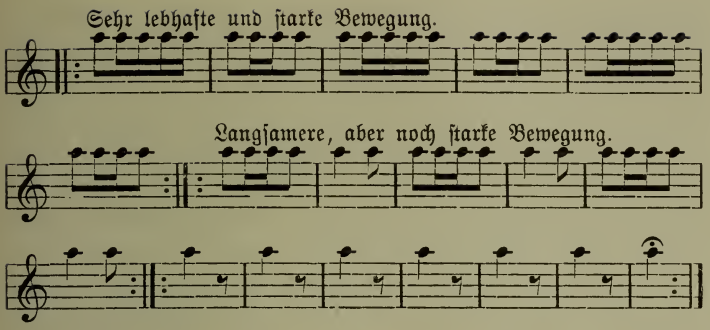
In der Tat wird man der großen Bedeutung, welche der Tanz im Leben der Naturvölker behauptet, nie gerecht werden, wenn man das Hauptgewicht darauf legt, daß er die Tänzer selbst in einen sich fortwährend steigernden Grad der Erregung versetzt, die sich schon äußerlich dadurch zu erkennen gibt, daß das Tempo ihrer Bewegungen und damit auch des sie begleitenden Gesanges immer mehr beschleunigt wird und schließlich in wahre Raserei ausartet. Diese Folge rhythmischer Körperbewegungen ist auch gewissen Arbeiten nicht fremd, wie wir an dem Beispiel des georgischen Maishackens (S. 270) und der afrikanischen Feldbestellung (S. 258 f.) sehen konnten. Zum weiteren Beleg teile ich nachstehend die Weise eines ägyptischen Fellachenliedes mit, das bei der Arbeit gesungen wird.[1]) Die besondere Arbeitsart, zu der es gehört, ist leider nicht angegeben.

Nr. 239.

Gemäßigte Bewegung.



1) Aus Swoboda, Musikgeschichte I, S. 158. Dort noch ein zweites Beispiel. A. de la Fage, dessen Histoire de la musique et de la danse (Paris 1844) sie S. entnimmt, „weist auf eine musikalische Absonderlichkeit hin, welche darin besteht, daß die Taglöhner im heutigen Ägypten bei der Arbeit die Dauer ihrer körperlichen Bewegungen mit dem wechselnden Zeitwerte desselben Tones in Einklang bringen, den sie beharrlich, aber ohne Grazie immer wieder singen". Das Verhältnis ist natürlich gerade umgekehrt.



So wenig der Lustwert, den fortgesetzte starke rhythmische Bewegungen für den Ausführenden haben, zu bestreiten sein wird, so wird doch nun für die in gleicher Weise gestaltete Arbeit dasselbe in Anspruch genommen werden dürfen, wie für den Tanz, und es wäre damit der am Schlusse des ersten Kapitels geforderte Nachweis geliefert. Soweit die Arbeit sich rhythmisch gestalten läßt, trennt sie vom Tanze kein Artunterschied mehr, sondern nur ein Gradunterschied. Und auch darin wären beide verwandt, daß wie bei der Arbeit, so auch beim Tanze ein außer der Tätigkeit selbst liegender Erfolg erstrebt wird: die Ergötzung, die Bewunderung der Genossen. Endlich muß die „socialisierende Wirkung", die dem Massentanze der Naturvölker zugeschrieben worden ist[1]), mit Entschiedenheit auch ihrer Massenarbeit zugesprochen werden.

Nicht selten tritt der Tanz noch dadurch in ein eigentümliches Verhältnis zur Arbeit, daß er die Einleitung oder den Schluß eines größeren Werkes bildet, indem dabei dieses selbst noch einmal in figuriert rhythmischer Weise vorgeführt wird. So beim Fischfang, der Jagd, dem Hausbau, dem

1) Grosse a. a. O., S. 219.

Bootzimmern, besonders aber bei der Ernte. Ein Überrest dieser Sitte sind unsere Schnittertänze beim Erntefeste. Bei vielen Völkern führen die Weiber, während die Männer auf einer Jagd oder einem Kriegszuge abwesend sind, zu Hause einen Tanz auf, der sich auf die Unternehmung bezieht, indem sie damit ihren innern Anteil am glücklichen Gelingen derselben zum Ausdruck bringen.

Ja es finden sich noch seltsamere Verbindungen zwischen Tanz und Arbeit. Wir haben oben (S. 44) bereits erfahren, daß bei den Ussukuma eine Art Vorsänger den lasttragenden Leuten etwas vortanzt. Im Hafen von Maskat fand Wellsted (1835) ein großes Lastschiff, dessen Mannschaft aus etwa 150 Persern, Arabern, Belutschen, Armeniern und Negern bestand. Die letzteren waren in der Mehrzahl. „Zur Ermunterung und Belustigung bei der Arbeit wählen sie etwa zehn aus ihrer Mitte, die den übrigen etwas vorsingen. Ein Bursche mit einer scharfen Tenorstimme leitet gewöhnlich den Gesang: seine Kameraden stimmen in einem tiefen Baß ein und begleiten den Gesang mit einigen rohen Instrumenten und einem wilden malerischen Tanze. Jene Instrumente sind ganz kunstlos; eins gleicht dem Tamtam Hindustans, ein anderes dem Tamburin der Europäer, und wenn sie kein solches Instrument zur Hand haben, schlagen sie wohl auf einer ihrer kupfernen Eßschüsseln den Takt. Einem Europäer klingen diese Mißtöne freilich nicht wie Musik; aber für diese Afrikaner haben sie etwas unbeschreiblich Aufregendes.“[1]) Eine ähnliche Erscheinung beobachtete Jacobsen[2]) in einem Hafen der Key-Inseln auf dem großen

1) Wellsted's Reisen in Arabien I, S. 25.
2) Reise in die Inselwelt des Banda-Meeres, S. 170 ff.

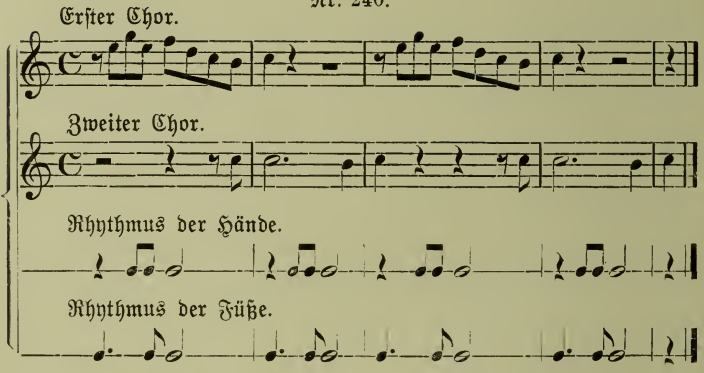
Boote eines Radjah: „Rechts und links sehen wir je zwanzig Ruder sich im Takte bewegen und zwar derart, daß je zehn Ruderer auf der Bank im Boot sitzen, während zehn andere von dem Oberdeck aus ihre beträchtlich längeren Riemen schwingen. Verwunderlich erscheinen uns allerdings einige buntgekleidete Tänzer, die auf dem Vorderdeck am Steven zum Klange des Gongs und einiger Trommeln ihren Klewang schwingen und ihren Oberkörper hin und her wiegen." Derselbe Beobachter fand aber später in Timorlaut ein Häuptlingsgrab in Gestalt einer Prau, die auf ihrem Verdeck eine tanzende Holzpuppe, einen Gong- und einen Trommelschläger trug[1]) — ein Beweis, daß es sich um eine stehende Einrichtung handelt. Das Gleiche gilt von dem in der Abbildung auf Tafel V dargestellten ähnlichen Vorgang beim japanischen Walfischfang. Das Bild ist einem illustrierten japanischen Werke über die alltäglichen Berufsarbeiten der Bevölkerung entnommen.

Die Tanzgesänge unterscheiden sich in ihren Eigenschaften von den Arbeitsgesängen nicht. Wie diese bestehen sie oft nur in einem unablässig wiederholten „ho ho ho!" oder „hu hu hu!", oder es wird ein einziger kurzer Satz immer wieder angestimmt. Diese Ausrufe oder Sätze werden dann mit einem eigentlichen Text versehen, der sich zwischen sie einschiebt und den sie als Kehrreim immer wieder unterbrechen. In der Regel stimmt der Chorführer den Gesang an und gibt damit das Zeichen zum Beginne der Aufführung; nicht selten führen dann die verschiedenen Gruppen des Tanzreigens den Gesang als Wechselgesang weiter; oft beteiligen sich auch die umherstehenden oder sitzenden Frauen mit Singen und

1) a. a. O., S. 209 und Abbildung S. 210.

Händeklatschen an der Aufführung; fast immer aber findet der Rhythmus der Bewegungen nicht bloß am Gesang eine Unterstützung, sondern mit diesem auch Halt und Maß in dem Schall der stampfenden Füße und der klatschenden Hände. Der letztere kann auch durch Zusammenschlagen der Waffen, Patschen mit den Händen auf die Schenkel, Klappern von Schallhölzern oder den Ton eines Schlaginstruments ersetzt werden. Wie sich ein solches „Ensemble" musikalisch ausnimmt, zeigt folgende Tanzweise[1]) der Barabra (in der Nähe der Nilkatarakte):

Nr. 240.



Was den Inhalt der Tanzgesänge betrifft, so läßt sich allgemein nur sagen, daß das Lied wohl bisweilen mit einer Aufforderung Bezug nimmt auf die Bewegungen der Tanzenden, daß aber regelmäßig der darzustellende Vorgang wenigstens berührt wird. Oft wird er auch lebhaft und ausführlich geschildert; aber es ist das durchaus nicht immer nötig, da eine ausgebildete konventionelle Gebärdensprache den Zuschauern keinen Zweifel über die Bedeutung der Aufführung

1) Aus Ambros, Geschichte der Musik I³, S. 549 f.

läßt. Improvisationen sind in den Tanzgesängen ebenso häufig, wenn nicht häufiger, wie in den Arbeitsgesängen. Ein völliger Irrtum ist die Annahme, daß die Tanzlieder der Naturvölker wesentlich lyrischer Natur seien. Epische Elemente sind in ihnen vielleicht ebenso häufig. Als Probe sei hier der Gesang mitgeteilt, der unter Trommelschlag bei dem Abschiedstanze gesungen wurde, welchen in Unyanyembe Eingeborene und Träger Stanley zu Ehren aufführten.[1])

Nr. 241.

Chorführer: Oh, oh, oh! Der weiße Mann geht nach Hause.
Chor: Oh, oh, oh! er geht nach Hause.
Er geht nach Hause, oh, oh, oh!
Chorführer: In das glückliche Eiland auf dem Meere,
Wo es Perlen gibt in Menge. Oh, oh, oh!
Chor: Oh, oh, oh! Wo es Perlen gibt in Menge.
Oh, oh, oh!
Chorführer: Während Singiri (der Karawanenführer) uns zurückgehalten hat, oh, so lange
Von unsrer Heimat, so lange; oh, oh, oh!
Chor: Von unsrer Heimat, oh, oh, oh,
Oh, oh, oh!
Chorführer: Und wir hatten gar kein Essen so sehr lange Zeit.
Wir sind halb verhungert, oh, sehr lange Zeit!
Bana Singiri!
Chor: Sehr lange Zeit, oh, oh, oh!
Bana Singiri, Singiri!
Singiri! oh, Singiri!
Chorführer: Mirambo ist in den Krieg gezogen,
Zu kämpfen gegen die Araber;
Die Araber und die Wangwana
Sind fort, Mirambo zu bekämpfen.
Chor: Oh, oh, oh! Mirambo zu bekämpfen.
Oh, Mirambo! Mirambo!
Oh, Mirambo zu bekämpfen!

1) Stanley, Wie ich Livingstone fand II, S. 240 f.; über die Improvisation S. 173.

Chorführer: Aber der weiße Mann wird uns erfreuen;
Er geht nach Hause! Denn er geht nach Hause,
Und er wird uns erfreuen! Sch — sch — sch!
Chor: Der weiße Mann wird uns erfreuen. Sch — sch — sch!
Sch — sch=h=h — sch=h=h=h=h=h!
Um=m — um — um=m=m — sch!

Stanley versichert, daß er diesen Gesang „wegen seiner merkwürdigen epischen Schönheit, rhythmischen Vortrefflichkeit und gewaltigen Leidenschaft als eines der wunderbarsten Erzeugnisse der chorliebenden Kinder Unyamwesis" wörtlich wiedergegeben habe.

Ähnliches ließe sich bei anderen Naturvölkern und aus der Geschichte der Poesie unserer Kulturvölker nachweisen. Bis auf die Gegenwart zeigen diesen epischen Charakter die Tanzgesänge der Faröer, in welchen Stoffe aus der nordischen Mythologie und Heroenwelt, Legenden, Elfenmärchen, ja selbst aus Dänemark herübergekommene Ritterromanzen abgehandelt werden. „Von Weihnachten bis zur Faßnacht ist die eigentliche Tanzzeit; aber auch außerdem wird an Feiertagen und bei festlichen Gelegenheiten getanzt. Man braucht keine Instrumentalmusik; man tanzt nach Gesang. Bald ist der, bald jener Vorsänger, und alle, die singen können, stimmen wenigstens in den Kehrreim mit ein. Der Tanz besteht darin, daß Männer und Weiber sich wechselsweise bei den Händen halten und drei taktmäßige Schritte vor- oder seitwärts tun, dann balancieren oder einen Augenblick stille stehen; wer diese Bewegungen nicht genau beobachtet, stört sogleich den ganzen Tanz. Die Aufgabe des Gesanges ist nicht allein, die Schritte zu regulieren, wie andere Tanzmusik, sondern auch durch seinen Inhalt gewisse Gefühle zu wecken. Man kann an der Tanzenden Betragen leicht merken, daß sie nicht gleichgültig dem Gesange zuhören; sie lassen sich's vielmehr angelegen sein,

den jedesmaligen Inhalt der Lieder durch Mienen und Gebärden auszudrücken".[1]) Als Probe sei der Anfang des Sigurdsliedes hier mitgeteilt:

Vorsänger;

1. Wollet ihr mir nun hören zu
Und lauschen meinem Singen:
Ich will von mächtigen Königen
Euch eine Kunde bringen.

Kehrreim:

Grani[2]) trägt das Gold aus der Haide,
Sigurd schwinget das Schwert in Freude,
Den Wurm, den hat er bezwungen,
Und Grani trägt Gold aus der Haide.

Vorsänger:

2. Sigmundur, der König,
Er war eines Jarls Sohn gut, u. s. w.

Lukian gibt in seinem Dialog über die Tanzkunst eine lange Aufzählung der Gegenstände, welche die Griechen in ihren Tänzen darzustellen pflegten. Dieselbe umfaßt die ganze Götter- und Heldensage, und wir erkennen daraus, daß nichts aus diesem Gebiete der Orchestik fremd blieb; aber die Freude an rhythmischer Bewegung reichte weit über den Tanz hinaus: auch die meisten Bewegungsspiele (z. B. Ballspiel, Stelzenlaufen, Radschlagen) und die gymnastischen Übungen der Palästra wurden in rhythmischer Weise mit Flöten- oder Gesangbegleitung ausgeführt.[3]) In sehr anmutiger Weise zeigt eine Erzählung in Xenophons „Gastmahl" uns Tanz und Spiel verbunden. Während eine jugendliche Tänzerin zur Flöte tanzt, werden zwölf Reifen gebracht, die

1) Talvj, Versuch, S. 191 ff.
2) Sigurds Roß.
3) Emmanuel a. a. O., S. 275 ff.

ihr nach einander gereicht werden. „Sie aber nahm dieselben und warf sie, währenddem sie tanzte, wirbelnd in die Höhe, indem sie beachtete, wie hoch sie dieselben werfen müsse, um sie im Takte (ἐν ῥυθμῷ) aufzufangen.“[1]) Und Ähnliches begegnet uns anderwärts. Die Indianer Nordamerikas besitzen „ein vielstrophiges Lied, das dem einzigen Zwecke dient, den Rhythmus der Bewegungen bei einem Ballspiel zu erhalten“.[2]) Auch die Neuseeländer haben „ein Ballspiel, in welchem besonders die Mädchen geübt sind. Der schön verzierte Ball ist an einem langen Bindfaden befestigt. Mit einer Hand hält man den Faden, mit der anderen wird der Ball wiederholt und in verschiedener Richtung fortgeschnellt, immer aber im Takt und nach dem Tonfall eines gleichzeitig gesungenen Liedes.“[3]) Ein anderes Spiel haben die Knaben, das sie Poroteteke nennen. „Mehrere ordnen sich in eine Reihe; plötzlich auf ein gegebenes Zeichen stellen sie sich auf den Kopf und bewegen dann ihre Beine in der Luft, indem sie mit den Fersen gegen das Hinterteil schlagen nach dem Takte eines von allen angestimmten Gesanges. Es ist eine Art Kriegstanz auf dem Kopfe, der so lächerlich aussieht, daß niemand, der ihn sah, sich vor Lachen fassen konnte.“[4])

Besonders interessant sind die Schaukellieder. Schon

1) Xenoph. Sympos. 2, 8.

2) W. Magnus in der „New Yorker Staats-Ztg.“ nach einem Auszug im „Lpz. Tgbl.“ 20. VII. 1902.

3) Shortland, Traditions, p. 160.

4) Shortland a. a. O., S. 157. — Manche dieser Spielgesänge scheinen ursprünglich Arbeitslieder gewesen zu sein. So haben die Chinesen einen Gesang, den sie yāng-kō nennen und der beim Verpflanzen des Reises gesungen wird. Derselbe Gesang wird aber auch beim Stelzenlaufen und schließlich sogar als Prozessionslied gebraucht. Giles, Chin.-engl. Dikt. s. v. [Mitteilung von A. Conrady.] — Gesang bei einem Springspiel in Palästina: Dalman a. a. O., S. 182 f.

bei den alten Griechen gab es eigne Schaukelgesänge, die von den Frauen am Eorenfeste gesungen wurden und die Athenäus[1]) in einer Reihe mit den Arbeitsgesängen nennt. Allerdings handelte es sich dabei um das Schaukeln von Wachsfiguren, die an Bäumen aufgehängt waren. Dagegen schaukeln im heutigen Ägypten am „großen Fest (Beiram) die Mädchen sich selbst und singen dazu Neckverse[2]) auf dabeistehende junge Leute:

Nr. 242.

Ja ḫāi, rīḥet hudūmak	Bruder, der Geruch deiner Kleider
zēi kaḥk el-ʿid,	ist wie Festkringel,
maʿgum-bi-šēbe u-kafura	geknetet mit Wermut und Kampfer
u sämnê gedīd.	und frischem Fett.

Die Schaukelgesänge der Suaheli, deren neuerdings mehrere veröffentlicht wurden[3]), sind Kinderlieder. Die Schaukel besteht aus einem Strick, der an zwei Stützbalken des Hauses befestigt wird und auf den ein Kind sich setzt, während ein anderes die Schaukel hin und her schwingt. Dabei singen die Kinder Liedchen wie die folgenden:

Nr. 243.

Pembea iyô pembea,	Schaukeln, iyo[4]), schaukeln,
pembea iyô pembea,	Schaukeln, iyo, schaukeln!
wewe Maasiti pembea,	Du, Maasiti[5]), komm auf die Schaukel,
kalaga hasi pembea.	Setz dich nieder und schaukele!

1) XIV, p. 618ᵉ; vgl. Preller, Gr. Mythologie I², S. 526.

2) Schäfer, Lieder eines ägypt. Bauern, Nr. 22.

3) Velten, Sitten und Gebräuche der Suaheli, S. 34 ff. Der Gewährsmann des Herausgebers hat allerlei in die Texte hineingedeutelt, was hier übergangen werden kann.

4) Ausruf der Freude.

5) Name eines Mädchens, dem der auf der Schaukel sitzende Knabe zuruft.

Mtama ukigwa pembea,	Wenn die Zeit der Hirseernte kommt, schaukeln wir,
tule tuta pembea,	Dann wollen wir die frische Hirse essen und schaukeln,
tuta kaya pembea,	Hirse im Ort und schaukeln,
ya mgombo pembea.	Vor Freude schaukeln.

Nr. 244.

Mama kanambia: „winga kuku!“	Meine Mutter sagte mir: „Verjage die Hühner!“
nami siwezi kuwinga kuku,	Ich kann aber die Hühner nicht fortjagen;
nimejikalia kiwetewete	Ich sitze hier ohne Füße,
mpunga wa mama naliwa na ndege.	Und der Reis der Mutter wird von den Vögeln gefressen.
ish ish!	Isch, isch!

Bei den letzten Worten springen die Kinder, welche mitgesungen haben und nicht schaukeln, in die Höhe.

Spielgesänge zur Brettschaukel kommen auch bei Erwachsenen in Europa vor. So bei den serbischen Mädchen[1]), den Finnen[2]) und namentlich den Estinnen. Schon im XVIII. Jahrhundert schrieb ein Reisender[3]): „Die Schaukel ist ein Lieblingszeitvertreib der Esten. Jung und Alt kommt da zusammen; der Vater freut sich seiner Söhne, die Mutter ihrer Töchter. Man redet von Neuigkeiten und bringt etwas Speise mit, weil man an einem Feiertage die mehrste Zeit des Nachmittags und den ganzen Abend hier bleibt. Wer was hat, teilt dem, der nichts hat, mit.“ „Bei jedem Dorfe, bei den meisten Krügen und auch selbst auf manchen adligen Höfen findet sich eine Schaukel. Sie ruht oder hängt zwischen zwei

1) Ein serbisches Schaukellied findet man bei Gerhard I, S. 73 f.

2) Mündliche Mitteilung von H. Palander. Vgl. Neus a. a. O., S. 363.

3) Teutscher Merkur vom Jahr 1787 III, S. 248 f.

Pfosten von Holz, und es können sich ihrer zwei bis drei darauf schaukeln. Das Mädchen setzt sich auf den hölzernen Sitz, und der Bursche tritt so darauf, daß jenes sich zwischen den Füßen des letzteren befindet; durch die Bewegung der Kniee und Anstrengung des ganzen Körpers bringt er den Sitz in solchen Schwung, daß er sich nebst dem Mädchen rund um die Achse, und oft mehrmals, herumschleudert."[1]) Meistens jedoch halten die Burschen bei der Schaukel nicht lange aus; sie ist wesentlich ein Vergnügen der Mädchen. Bei den estnischen Setud (im Gouv. Pleskau) werden die Schaukeln nur zu Ostern auf dem Dorfwege errichtet und nach Pfingsten wieder auseinandergenommen. „Es existieren spezielle Schaukellieder, die in dieser Zeit gesungen werden. Eine Vorsängerin beginnt die Zeile; beim letzten Wort fällt die übrige Gesellschaft ein und wiederholt die Zeile. Unterdessen legt sich die Vorsängerin einen neuen Vers bereit. Da die Dörfer einander recht nahe sind, so hört man zuweilen von vier bis fünf Stellen Stimmen herüberschallen."[2]) „Die zahlreichen Schaukellieder (kikelaulud) nehmen auch fremde Stoffe in sich auf und scheinen mitunter eine Art Berauschung zu atmen."[3]) Ich muß mich mit folgender Probe begnügen.

Nr. 245.

Dorfes Weiber, kommt zur Schaukel!
Bringet Hühner mit, bringt Eier,
Bringet brütende Gänse,
Bringet Enten paarweise,
Bringt Füße der Schwimmvögel,

1) Petri, Ehstland und die Ehsten, S. 251 f.

2) Sitzungsberichte der Gelehrten Estn. Gesellschaft, 1894, S. 89. Vgl. Hupel, Topogr. Nachr. II, S. 159.

3) Neus, Ehstnische Volkslieder, 362 ff. Das hier abgedruckte Stück stammt aus dem „Teutschen Merkur", S. 249 f.

Kommt zur Schake zu schwenken.
Schiebt die Kinder in die Wiege,
Der Vater wird die Kinder schon säugen.
Ich ging zur Schake zu schwenken,
Fand da viele schwarze Strümpfe,
Von Annen zwei bunte Bänder,
Von Lise städtisches Garn,
Von des Kubjas Tochter goldne Tressen,
Von einer armen Waise unechte Tressen.[1])

Die estnischen Mädchen haben noch eine ganze Anzahl Gesellschaftsspiele und zu ihnen eigentümliche Singweisen.[2]) Auch hierbei handelt es sich um Bewegungen im Takte; doch würde es zu weit führen, darauf näher einzugehen, da sie ohne genauere Schilderung des Vorganges nicht verständlich sind.

Wie in den Tanz, so geht die Arbeit nicht selten unmittelbar auch in solche Spiele über. Es mag genügen, zwei Beispiele anzuführen. Das erste betrifft das Halmspiel in Serbien. Ist die Moba beim Kornschneiden mit einem Acker fertig, so nimmt einer der Schnitter so viel Halme in eine Hand, als Mädchen da sind. Jedes Mädchen und jeder Bursche faßt an einem Ende einen Halm an. Dann läßt jener die Halme los, und nun müssen sich diejenigen küssen, die an demselben Halme angefaßt haben. Dabei wird folgendes Lied gesungen:

Nr. 246.

Laß uns greifen an den Halm, zarten, zartesten!
Daß wir sehen, welches Paar, welches Paar sich küßt.
Greifet an den zarten Halm, zarten, zartesten!
Daß wir sehen, wem das Glück freundlich lachen wird.

---

1) Diese und andere Sachen hatten die Mädchen, weil sie sich so wild schaukelten, verloren.

2) Neus a. a. O., S. 382—389 teilt allein zu acht derselben die Lieder mit. — Die Gesellschaftsspiele der Südslaven sind in der Regel mit Reigentänzen verbunden: Krauß a. a. O., S. 142 ff.

Dem was Altes, dem was Junges, wie das Glück es schenkt!
Sei's was Altes, sei's was Junges, küssen werd ich's doch.
Die sich gar nicht küssen wollen, die erschlage Gott!
Töte sie die heilige Paraskewia!
Tue nun dich auf, o Hand; halte länger nicht!
Die an einen Halm gefaßt, diese küssen sich![1])

Das zweite ist das Sichelwerfen der Esten. „Um zu sehen, wer von den ledigen Schnitterinnen zuerst werde Braut werden, treten sie, gewöhnlich nach Beendigung des Roggenschnittes, singend zusammen, beugen sich, wie beim Schnitt, mit den Köpfen zur Erde und werfen die Sicheln über die Schulter rückwärts. Diejenige, deren Sichel sich am weitesten entfernt hat, wird für die Glückliche gehalten." Eines der hierbei gesungenen Lieder lautet:

Nr. 247.

Sirrise, sirrise, sirpikenne,	Sause denn, sause denn, Sichelchen,
Kellise, kellise, köwwera rauda,	Klirre denn, klirre denn, krummer Stahl!
Kes se meist mehhele lähhab,	Wer von uns zum Manne wallet,
Se sirpi eli mingo!	Deren Sichel dringe weitest;
Kes se meist koio jääb,	Wer von uns zu Haus muß harren,
Se sirpi mahha waiogo!	Deren Sichel sinke nieder![2])

Mit diesem Liedchen stoßen wir bereits an das Gebiet der Zaubersprüche, Beschwörungsformeln, Heilsegen, auf dem das gebundene, stark rhythmisch vorgetragene, geraunte oder gesungene Wort die bedeutsamste Rolle spielt. Aber das Wort allein ist nicht kräftig genug, um die erhoffte Wirkung zu erzeugen. Die Herbeiziehung übernatürlicher Kräfte kann überall nur durch Vermittlung besonders vorgeschriebener symbolischer Handlungen und Bewegungen erfolgen; viele der

1) Gerhard a. a. O. II, S. 25.
2) Neus a. a. O., S. 74.

letzteren verraten auf den ersten Blick rhythmischen Charakter: Streichung des erkrankten Gliedes, Umwickelung mit einem Faden, Besprengen und sonstige Bewegungen mit einer Zauberrute, Hammer- und Axtschläge, Nachahmung eigentlicher Arbeitsbewegungen. Die volkskundlichen Zeitschriften und Werke bieten dafür eine erdrückende Fülle von Beispielen.[1]) Auch bei den Naturvölkern können wir deutlich wahrnehmen, daß die Schamanen, Priester, Zauberer, Medizinmänner, oder wie sie sonst heißen, ihr eigenes Handwerkszeug, ihre rituellen Gesänge und Tänze besitzen, daß Lärminstrumente, Masken und Maskentänze bei ihren Produktionen die größte Rolle spielen, und daß diese letzteren doch wohl auch von unserem Standpunkte aus unter den Begriff der Arbeit fallen. Wenn nun aber schon bei der gemeinen Arbeit des täglichen Lebens Gesang und rhythmische Bewegung unzertrennlich verbunden sind, wenn hier offenkundig diese Verbindung in zahlreichen Fällen das Werk förderte, so müßte es uns fast Wunder nehmen, wenn man nicht in dem Wortrhythmus selbst ein Moment des Gelingens, eine Art Zauber erblickt und ihn auch da dem Bewegungsrhythmus gesellt hätte, wo man das mit natürlichen Mitteln Unvollbringbare vollbringen wollte.

Statt langer Auseinandersetzungen möge die Erzählung eines Missionars[2]) über die Art, wie man in Madagaskar Kranke kuriert, das veranschaulichen. „Zweimal am Tage wird ein Tanz aufgeführt. Die ódy oder Hauszauber werden in den Hof gebracht und nebst einem Silbertaler auf den hölzernen Reismörser gelegt. Hierüber breitet man eine Matte und

1) Schon aus räumlichen Gründen geht es nicht an, dieses schwierige Gebiet in größerem Umfange hier hereinzuziehen. Einiges hat der Rezensent der 1. Aufl. im „Litterar. Zentralblatt", 1897, Nr. 15 beigebracht.

2) Sibree, Madagaskar, S. 232.

setzt dann die in wunderlicher Weise geschmückten Kranken auf das Ganze... Dann wurden die Trommeln und Bambusen, die einheimischen Guitarren oder Banjos bearbeitet und die Flöten geblasen: alle Einwohner des Dorfes bildeten einen Kreis um die Kranken und klatschten fortwährend in die Hände, während die Frauen und Mädchen ein eintöniges Lied sangen. Nun begann eine für diese Gelegenheit erwählte Frau von vornehmem Range einen Tanz aufzuführen, während eine andere, die hinter den Kranken saß, unaufhörlich mit einem Beile gegen einen alten, an einem Stricke hängenden Spaten schlug und auf diese Weise dicht neben ihren Ohren ein entsetzliches Getöse vollführte. Man glaubt hierdurch den ángatra (den bösen Geist, von dem die Kranken besessen sind), in einen der Tanzenden zu treiben. Die beiden Kranken saßen vollkommen regungslos, während die Trommeln lauter und immer lauter erschallten und immer mehr Hände und Stimmen sich an dem Klatschen und dem Gesange beteiligten, der zuletzt in ein gellendes Kreischen ausartete: da sah ich plötzlich zu meinem größten Erstaunen die beiden kranken Mädchen aufspringen und in dem Kreise der Musicierenden herumtanzen. Diese Aufführungen werden zwei-, manchmal auch dreimal an einem Tage veranstaltet, und wenn trotzdem die Genesung der Kranken nicht bald erfolgen will, wendet man sich an die Wahrsager, die allerhand Erklärungen und Entschuldigungen dafür anzugeben wissen, z. B. daß nicht genügend Rindfleisch oder Rum verabfolgt worden, oder daß die tanzenden Personen von nicht genügend hohem Range gewesen seien."

Das ist ungefähr das Bild aller Exorcismen bei den Naturvölkern: immer handelt es sich darum, durch Lärminstrumente, Tanz und besonders kräftige, dem Sänger selbst oft unverständliche Worte die übernatürliche Kraft zu bannen. Auch

im Kultus der Götter, bei Familienfesten (Hochzeit, Beschneidung, Totenfeier) ist die Verbindung von Gesang mit Tanz und feierlichem Taktschritt ganz gewöhnlich. Die Lieder der Klageweiber enthalten meist nur in den Kehrreimen Überliefertes und werden sonst improvisiert. Ähnlich steht es mit den Leistungen berufsmäßiger Sänger. Nach Livingstones Tode erschien bei der Leiche ein einheimischer Totenbeklager. „Er trug die bei diesen Gelegenheiten üblichen Zieraten, bestehend aus aufgereihten Samenkapseln, an denen kleine klirrende Steinchen befestigt sind, führte einen Tanz aus und sang dabei mit tiefer klagender Stimme:

Nr. 248.

Lélo kwa Engérésé,	Heute starb der Engländer,
Muana sisi oa kónda:	Der andres Haar hatte als wir:
Tu kamb' tamb Engérésé!	Kommt herbei und seht den Engländer!

Als diese Aufführung beendet war, zogen sich der Leidklagende und sein Sohn mit einem angemessenen Geschenk von Perlen zurück."[1])

Auch bei Musik- und Gesangsaufführungen, die lediglich der Unterhaltung dienen sollen, fehlt dieses Bewegungselement nicht. Bei den Stämmen am Victoria-Nyanza hat jeder größere Herrscher seine Kapelle von Trommlern, Horn- und Flötenbläsern, welche auf Befehl ihrer Gebieter öfter auch Europäern ihre Kunststücke vormachen. Kollmann[2]) schildert eine derartige Aufführung: „Einmal avancierte eine Kapelle schon von weitem mit Musik vom See aus. Genau im Takt sprangen, krochen förmlich auf dem Boden und tanzten

1) Waller, Livingstones letzte Reise, II, S. 377.

2) Der Nordwesten unserer ostafr. Kolonie, S. 69. Vgl. auch desselben Verfassers „Auf deutschem Boden in Afrika", S. 148. 172 und 195.

die Leute heran. In wilden Sprüngen, oft mit beiden geschlossenen Beinen zugleich, einzeln und im Trupp, dabei ihre geschmeidigen Körper zeigend, näherten sich die Spieler immer mehr und mehr. Dann machten sie plötzlich Kehrt, später wieder Front, stets dabei die Füße genau im Takte auf die Erde stampfend. Bei allen diesen Bewegungen werden fortgesetzt die Flöten oder Hörner geblasen wie auch die Trommeln gerührt. Den Lärm vermehren noch kleine eiserne Schellen mit Eisenkugeln darin, die um die Beine gebunden werden und noch dazu dienen, den Takt genau anzugeben. Bei mir angelangt, musicierte die Kapelle, die immer noch in einem Glied dastand, unverdrossen weiter. Ab und zu sprang einer aus der Reihe näher heran und gab einige Solotänze und Sprünge zum Besten; dann tanzte er wieder an seinen alten Platz zurück... Um die Kapelle herum steht die gaffende Menge, und die meisten können sich nicht versagen, selbst mit zu dem Konzert zu tanzen. Ich sah zwei Weiber, die die tollsten Sprünge und Verbeugungen riskierten, wiewohl sie etwa halbjährige Kinder auf dem Rücken trugen, die ihrerseits nun ebenfalls alle Bewegungen ihrer vergnügungssüchtigen Mütter notgedrungen mitmachen mußten, ohne daß eines derselben einen Laut der Mißstimmung von sich gegeben hätte. Einmal beobachtete ich auch, daß die Musikanten zur Flötenmusik Lieder sangen, alles unter taktmäßigem Stampfen mit den Füßen. Die Mitglieder solcher Kapellen sind Musiker von Beruf."

Noch eigenartiger tritt das Bewegungs-Element in nachfolgender Erzählung Emin Paschas[1]) hervor: „Ein Sänger macht mir seinen Besuch. Vom Felle langhaariger Ussoga-

1) „Reisen in Äquatorial-Afrika" in Petermanns Mitt. XXIV (1878), S. 370.

Ziegen hat er sich einen stattlichen schwarzweißen Hängebart zurecht gemacht, der ihm den Mund halb verdeckt und nur dumpf zu sprechen erlaubt. Nachdem er sich im Kreise der Zuschauer niedergelassen, beginnt er mit kundiger Hand die Laute zu schlagen, eine siebensaitige Guitarre. Schwirrend folgen sich die Töne eines kleinen Vorspiels, aus dem in einförmiger Rhythmik eine Art Recitativ sich entwickelt, des weißen Fremdlings Glasperlenschätze und seine Freigebigkeit preisend. Bemerkenswert ist die genaue Takteinhaltung in Gesang und Spiel. Wie der Gesang sich hebt, so beginnt nun ein regelmäßiges Auf- und Niederbeugen des großen Bartes, und es nimmt sich wirklich drollig aus, wenn der Sänger, seinen Kopf rechts oder links zur Schulter niederbeugend, den Bart zur Guitarre tanzend läßt. Als Haupteffekt aber, der stets unauslöschliches Gelächter hervorruft, beugt er den Kopf ganz nach dem Rücken zu so, daß die Bartspitze gerade in die Luft starrt, und läßt in dieser Stellung ein lang anhaltendes gurgelndes Rrrr ertönen, zu dem der Bart schwingt."

Diese Erzählung erinnert an die Art, wie die finnischen Bauern nach dem Berichte Porthans[1]) ihre Gesänge vortragen. Es singen immer, auch in größerer Gesellschaft, nur zwei: der Vorsänger und der Helfer. Bei Gesängen aus dem

1) Opera selecta III, p. 364sq. und Rühs, Finnland, S. 327 f. Der Vorsänger beginnt den Gesang; ist er bis etwa zur dritten Silbe vom Ende des Verses gelangt, so fällt der Helfer ein, weil er aus dem Zusammenhange und dem Metrum das kommende Wort leicht erraten kann; der Helfer wiederholt darauf mit etwas verändertem Ton den Vers allein, gleich als wenn er seine Zustimmung gäbe. Unterdessen schweigt der Vorsänger, bis jener wieder zum letzten Fuße kommt, den sie zusammen absingen. Dann setzt er den folgenden Vers allein hinzu, bis der Helfer wieder einfällt. Die Zeit, die dieser ihn ablöst, verwendet der Stegreifdichter dazu, auf die Fortsetzung zu denken.

Stegreif ist der erstere zugleich der Dichter. Beide sitzen entweder nahe neben einander oder einander gegenüber, sodaß sie sich die rechte Hand reichen können, die sie auf die aneinander stoßenden Kniee stützen. „Während des Singens bewegen sie langsam den Oberkörper, gleichsam als ob sie einander mit den Köpfen berühren wollten, und machen ein ernstes, nachdenkliches Gesicht." Andere Beobachter[1]) bezeichnen diese Bewegung als ein „stetes Vor- und Rückwärtsbeugen". Es ist eine Art feierlichen Ceremoniells, das als uralt gilt. Zu bemerken ist dabei noch, daß diese finnischen Sänger nicht zum Zwecke des Erwerbs auftreten, wie es in den beiden vorhergehenden Beispielen der Fall war.[2])

Eins aber scheint aus diesen Beobachtungen zu erhellen. Wie es ursprünglich keine Dichtung gibt, die nicht gesungen wird, so gibt es keinen Gesang, der nicht von irgend einer Art der Körperbewegung begleitet würde, mag diese nun durch eine Arbeit, einen Tanz, ein sonstiges Bewegungsspiel oder durch das Schlagen eines Instruments oder durch willkürlich

1) H. Paul, Kanteletar, Einleitung, S. VIII.

2) Vielleicht darf hier auch auf eine eigentümliche Gewohnheit der orientalischen Schulen hingewiesen werden: das laute Auswendiglernen mit rhythmischer Körperbewegung. L. Schneller, Bis zur Sahara (Leipzig 1905) berichtet S. 24 über eine Koranschule in Algier: „Jeder Knabe hält eine Tafel in der Hand, auf der ein Abschnitt aus dem Koran geschrieben steht. Dies Pensum muß er in ungezählten Wiederholungen laut aufsagen oder vielmehr brüllen, indem er mit übergeschlagenen Beinen auf dem Boden sitzt und den Rumpf taktmäßig nach vorn und hinten wiegt — eine Gymnastik, die gegen das lange Sitzen sehr heilsam sein mag, nach Ansicht der muhammedanischen Schulmeister aber auch höchst geeignet ist, den Geist rege zu erhalten. Sobald einer mit Schreien oder Wiegen einhält, erhebt der Schultyrann seinen Stab und versetzt dem Säumigen eine wohlgezielte Aufmunterung auf den Kopf" u. s. w. Vgl. daselbst S. 30 über die Arm- und Körperbewegungen der Muhammedaner beim Gebet.

ersonnenen Gebrauch der Gliedmaßen herbeigeführt sein. Selbst der Australier, der im Busch bei seinem Feuer sitzt, begleitet sein eintöniges Lied dadurch, daß er den Bumerang gegen die Keule schlägt.[1]) Oft, wenn an schönen Abenden auf Neuseeland Burschen und Mädchen zu gemeinsamem Gesange sich versammeln, „kann man sie in einer Reihe sitzen sehen, das Haar mit Federn geschmückt und das Gesicht mit rotem Ocker und Holzkohle beschmiert. Die besten Stimmen beginnen und endigen den Vers; aber der Refrain wird vom ganzen Chor herausgeschrieen, der zugleich eine Art musikalischer Begleitung dadurch bewirkt, daß eine Hand auf die Brust klatscht, während die andere in die Höhe gehoben und in Schwingungen versetzt wird, was für das Auge denselben Eindruck macht, wie der Triller in der Musik für das Ohr."[2]) Auch der Siwa der samoanischen Mädchen ist ein im Sitzen aufgeführter Gesang, „den sie durch regelmäßige, mit soldatischer Präcision ausgeführte Hand- und Beinbewegungen begleiten, ohne sich dabei von ihren Sitzen zu erheben".[3]) „Machen die Nilschiffe abends Station, so setzen sich die Schiffleute (deren Arbeitslieder unser Anhang wiedergibt) am Ufer im Kreise auf den Erdboden nieder und führen händeklatschend ihren Gesang aus, während einer mitten im Kreise tanzt."[4])

Somit bleibt bei diesen Völkern auch in den Momenten der Ruhe der Gesang, wenn er lediglich der Erholung und Unterhaltung dient, an die Körperbewegung gebunden; beide

1) Lumholtz, Unter Menschenfressern, S. 200 f.

2) Shortland a. a. O., S. 169.

3) Baeßler, Südseebilder, S. 37—39. Illustr. Ztg. Nr. 2996 vom 29. Nov. 1900, S. 836.

4) Ambros, Geschichte der Musik I², S. 101. Vgl. den Anhang.

bilden eine untrennbare Einheit. Ohne rhythmische Körperbewegung kommt der Gesang bei diesen Völkern überhaupt nicht vor.

Aber diese Erscheinung beschränkt sich nicht auf die Naturvölker; sie ragt noch in unsere europäische Kulturwelt hinein, wo immer neben der Kunstdichtung sich eine eigentliche Volksdichtung auf breiterer Grundlage erhalten hat. In dem Vorwort einer Sammlung von Übersetzungen spanischer Volkslieder[1]) ist zu lesen: „Tanzen, Singen und Spielen gehört beim spanischen Volke durchgängig zusammen. Man tanzt nicht, ohne ein Lied dazu zu singen und ein Instrument zu spielen; man hört kein Lied und kein Instrument, ohne dem Körper die flüchtige Bewegung des Rhythmus zu geben. Weil aber Tanzen, Singen und Spielen zu gleicher Zeit geübt werden, so liegt darin auch eine Schranke dieser Belustigungen: der Tanz wird kein wildes Springen, das Lied kein Geschrei; die begleitende Musik bleibt einfach (roh, wenn man will), seit Jahrhunderten, seit Jahrtausenden. Meist tanzen im eigentlichen Nationaltanze die Geschlechter getrennt; die betreffenden Paare beziehen sich in ihren Bewegungen auf einander, doch ohne die leiseste gegenseitige leibliche Berührung, da die Hände mit Tamburin oder Castagnetten beschäftigt sind. Dies ist der nationale Tanz in Spanien, die nationale Lust am Rhythmus der Bewegung. Der Spanier findet dies alles so rein, so erlaubt, so natürlich, daß er dem Tanze sogar im Gottesdienste einen Raum gewährt. Bei den Knabentänzen, welche unter dem Namen der Seises in der Kathedrale zu Sevilla während der Oktave nach Mariä Empfängnis, in der Karnevalszeit und am Fronleichnams-

1) Hofäus, Spanische Volkslieder und Volksreime, Vorwort, S. X f.

feste vor dem Hauptaltare zu Ehren der Jungfrau Maria aufgeführt werden, erschallen zu den von den tanzenden Kindern gesungenen geistlichen Sarabanden die Castagnetten, und ebenso arbeitet Dudelsack, Tamburin und Zambamba, wenn in der Woche vor Weihnachten in den Kirchen die Musik der Hirten von Bethlehem aufgeführt wird." Die Gabe der Improvisation ist bei diesen spanischen Volkstänzen noch fortgesetzt rege.

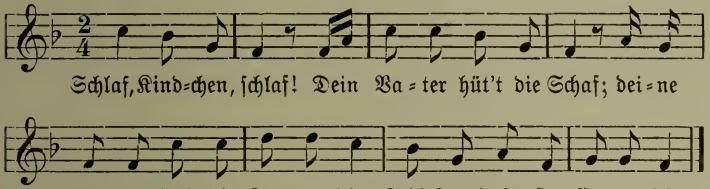
Ähnlich sind bei den Neugriechen „Tanz und Poesie unzertrennlich verbunden. Der neugriechische Tanz hat überhaupt etwas von dem mimischen Element der alten Orchestik bewahrt. Jede Provinz hat ihren eigentümlichen mimischen Tanz. Alle diese Tänze haben ihre eigenen Weisen und Gesänge, mit denen sie seit undenklichen Zeiten verbunden sind. Daneben entstehen aber manche neue Lieder, Weisen und Tänze. Nie tritt ein solcher neuer Tanz ohne ein neues Lied auf, dessen mimischen Teil er ausmacht; nie wird eins gesondert von dem anderen ausgeführt, und beides sinkt gemeinschaftlich wieder in Vergessenheit".[1]) Dasselbe ließe sich von den Albanesen und Bulgaren sagen. Die Brüder Miladinow, welche eine große Sammlung bulgarischer Volkslieder herausgegeben haben, nennen den Tanz geradezu die „Schule, in welcher sich die nationale Poesie ausgebildet hat". Dieser Ausdruck läßt sich ohne große Einschränkung auf alle europäischen Völker übertragen.

Es liegt nicht in meiner Aufgabe, die Spuren des Bewegungsgesanges bis in die literarische Zeit der Dichtung hinein zu verfolgen, so reizvoll es an sich für den Literarhistoriker sein möchte; für uns heißt es auch hier: „Der Buchstabe tötet." Viel dankbarer wird es für uns sein, das lebendige Wort aufzusuchen, und zwar da, wo es in der euro-

1) Fauriel, Neugriechische Volkslieder, Einleitung, S. LVII.

päischen Zivilisation fast allein noch seine alte Kraft erhalten hat, im Kinderlied. Wir bedienen uns da desselben Mittels, das die Völkerkunde so oft mit Erfolg angewendet hat. Um das Denken und Treiben kulturarmer Menschenrassen zu verstehen, flüchtet sie zu dem Leben des Kindes. In diesem aber finden wir Gesang mit rhythmischer Bewegung fast überall untrennbar verbunden. Wenn die Mutter die Wiege in Bewegung setzt oder den Säugling auf dem Arme schaukelt, singt sie:

Nr. 249.



Das Kind wirkt hier sozusagen passiv im Rhythmus des Gesanges mit, indem sich die von den Armen der Mutter ausgehende schaukelnde Bewegung seinem Körper mitteilt, und ebenso geschieht es, wenn der Vater den Knaben auf dem Knie reiten läßt und eines der bekannten Hopp-hopp-Liedchen anstimmt. Aber auch unter den zahlreichen Koseliedchen sind viele von rhythmischen Bewegungen unzertrennlich. In erster Linie die Händeklatschverschen, wie z. B.

Nr. 250.

Bitsche, batsche Kuchen!
Der Bäcker hat gerufen.
Wer will gute Kuchen backen,
Der muß haben sieben Sachen:
Eier und Schmalz,
Butter und Salz,
Milch und Mehl,
Safran macht den Kuchen gehl.

Ferner der Singsang beim Streicheln über das Gesicht oder über die Hand („Da hast 'nen Taler" u. s. w.), beim Berühren verschiedener Körperteile des Kindes, wobei diese benannt werden, beim Fingerspiel:

Nr. 251.

Das ist der Daumen,
Der schüttelt die Pflaumen,
Der liest sie auf,
Der trägt sie heim,
Und der klein' Spitzbub ißt sie all' allein!

Besonders charakteristisch sind die Heilsprüche, die gesungen werden, wenn das Kind sich gestoßen hat, und zwar unter rhythmischem Streichen der schmerzenden Stelle:

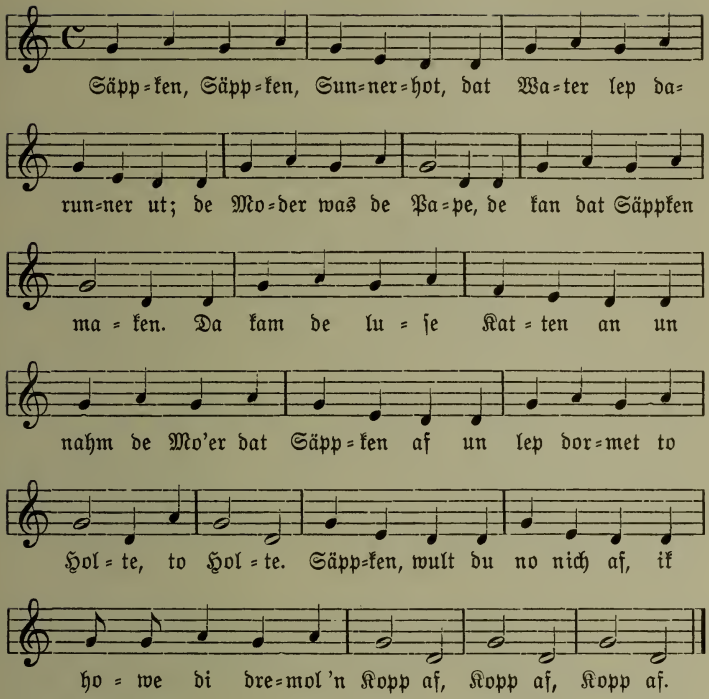
Nr. 252.

Heile, heile, Segen!
Drei Tage Regen,
Drei Tage Schnee,
Tut's dem Kindchen nimmer weh!

Wenn die Kinder größer werden und selbständig zu spielen beginnen, kommt ihre Neigung, Körperbewegungen mit Gesang zu begleiten, erst recht zur Geltung. Jean Paul hat einmal das Spiel die Arbeit des Kindes genannt; aber es gibt einzelne Spiele, die der Arbeit der Erwachsenen besonders ähnlich sind, und bei diesen lassen sich denn auch Arbeitstaktlieder von typischer Reinheit nachweisen. Am verbreitetsten sind die Bastlöselieder (Huppenlieder), welche zum Klopfen der Rinde bei der Anfertigung von Weidenflöten gesungen werden. Hier ein Beispiel aus Westfalen:[1])

1) Aus der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft VIII, S. 509 f. — Weitere Beispiele von Bastlöseliedern bei Firmenich a. a. O. I, S. 121. 131. 230. 295. 352. 426. 442. II, S. 102. 561. III, S. 175. Ztschr. für Volkskunde IV, S. 74 ff. VI, S. 99 f. Simrock, D. Kinderbuch, Nr. 648—660. Ztschr. f. österr. Volkskunde II, S. 77 f.

Nr. 253.



Ähnliche Liedchen werden in Ostfriesland beim Beiern gesungen, wobei der Klöppel der Kirchenglocke von Schulknaben mit der Hand an die Wandung der Glocke angeschlagen wird. Folgende beiden Proben verdanke ich freundlicher Mitteilung[1]):

1) Die erste von Herrn Pastor W. Lüpkes in Marienhafe, die zweite von Herrn Dr. Ch. J. Klumker. Letzteres wird, wie mir Herr Pastor Lüpkes freundlichst mitteilt, auch zum Bumbam=(Schaukel=)Spiel gesungen, und zwar in der Form:

Hund in 't Tau, Hund in 't Tau,
Lütje N. N. baumelt gau.

Nr. 254.

Bim, bam, beierlot!
„Wel ist der dôt?"
Jan Fokken
Mit sien krumme Stokken!
„Wel sal hum begrafen?"
De Rauken[1]) un de Raven.
„Wel sol hum verlüden?"
Janman mit sien Büden[2]).
„Wel sal hum versingen?"
De Meſter[3]) mit al sien Kinner.
„Wel sal hum verpreken?"
Pastôr mit sien Deken[4]).

Nr. 255.

Hund in 't Tau, Hund in 't Tau,
Köster slöpt bi sine Frau.

Wenn zwei Mädchen in der Schweiz gemeinsam ein Seil auf und ab schwingen, während ein drittes darüber springt (Seilgumpen), so singen sie:

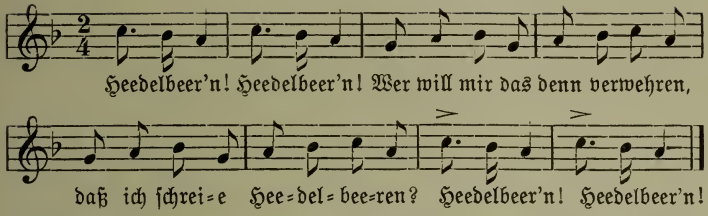
Nr. 256.

Stümperli, Gümperli, Rumbisbumb,
Chum, mer hänt en Seiligump![5])

Wenn die Kinder im Spätsommer und Herbst scharenweise in den Wald ziehen, um Heidelbeeren oder Haselnüsse zu pflücken, Bucheckern und Eicheln zu lesen, auch wohl beim Ährenlesen auf dem Felde, pflegen sie in manchen Gegenden Deutschlands Liedchen zu singen, die den Ernteliedern der Erwachsenen verwandt sind.[6]) Sie werden besonders beim Hinausgehen uud auf dem Heimwege angestimmt. Als Probe lasse ich ein in Sachsen bekanntes Heidelbeerliedchen folgen.

1) Krähen. 2) Genossen, Gesellen. 3) Schulmeister. 4) Diakon.
5) Rochholz, Alemannisches Kinderlied u. Kinderspiel aus der Schweiz, S. 456.
6) Beispiele bei Böhme, Kinderlied, S. 190—198 (Nr. 940—974 u. 976).

Nr. 257.



Man kann hier schon fast von wirklicher Kinderarbeit sprechen. Ebenso in einem von Holub[1]) erwähnten Falle, in dem Betschuanenkinder von 6 bis 10 Jahren den Lehm, welchen ihre Mütter zum Überschmieren der Wände brauchten, unter monotonem Gesange mit den Füßen stampften. Daß Kinder die Arbeiten Erwachsener gern nachahmen, besonders solche von rhythmischem Verlauf, ist bekannt. Ich führe dafür die Bewegungen des Säens und des Holzsägens an, welche unter Gesang ausgeführt werden.[2]) Viel zahlreicher und über die ganze Welt verbreitet sind die Ringelreihen= und Tanzspiele, die sich zu rhythmischen Aufführungen ganzer Geschichten und Märchen gestalten und in denen sich die Grundelemente des Tanzes der Naturvölker noch täglich vor unseren Augen wiederholen. Sie finden sich in allen Abstufungen vom einfachen Umzugslied und Reigentanz mit gleichmäßigem Singsang bis zur ausgeführten Pantomime mit je nach den nötigen Körperbewegungen wechselndem Rhythmus und dem entsprechenden Gesang.[3]) Wer kennt nicht das Nachahmungsspiel von dem Bauer, der seinen Samen ausstreut, oder von den sieben Söhnen Adams?

1) Sieben Jahre in Südafrika I, S. 459.

2) Böhme a. a. O., S. 216 f. 118 f.

3) Es kann auf diese Dinge ohne genaue Beschreibungen der einzelnen Spiele nicht eingegangen werden. Der Kürze halber verweise ich auf das zweite Buch von Böhmes Kinderlied und Kinderspiel und die ähnlichen Sammlungen.

Sie machten alle so wie ich:
Mit dem Fingerchen tip, tip, tip,
Mit dem Köpfchen nick, nick, nick,
Mit den Füßchen trab, trab, trab,
Mit den Händchen klapp, klapp, klapp!

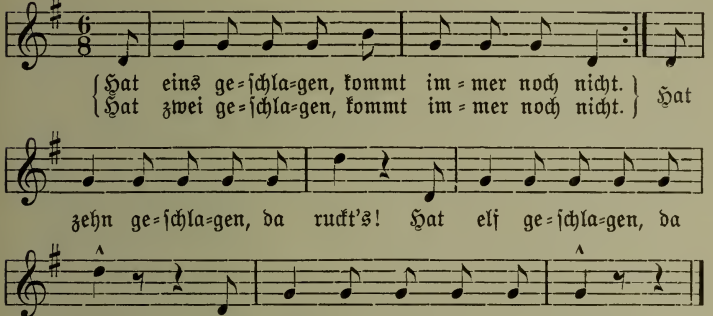
Das lebt alles und bewegt sich alles von selbst im Rhythmus. Sogar die einfachen Abzählreime entbehren dieses Elementes nicht, indem dabei der Arm und Finger bei jeder Zahl oder jedem Verse die Streck- und Einziehbewegung ausführt.

Um über die Vortragsweise der Kinderlieder auch ein Wort zu sagen, so wird wohl die Mehrzahl derselben halb singend recitiert; viele aber werden auch wirklich gesungen. So namentlich die Ringelreihen- und ähnliche Spieltexte. Erst in neuester Zeit hat man den Melodien einige Aufmerksamkeit geschenkt.[1]) Der naturwüchsige Kindergesang kennt eigentlich nur eine Melodie. „Diese geht aus Dur, hat Zweivierteltakt und ist die beständige Wiederholung eines Motivs von zwei Takten. Die Stimme bewegt sich gewöhnlich länger auf einem Tone fort, welcher bald die Quinte, bald der Grundton ist, berührt zur Abwechselung den Obernachbarton, geht auf den Anfangston zurück und sucht einen Ruhepunkt auf der Terz, mit welcher auch vielfach das Stückchen geschlossen wird, wenn es nicht am Schlusse bis zum Grund abwärts geht. Auf jede Silbe wird nur ein Ton gesungen. Weil das Versmaß der Kinderlieder gewöhnlich trochäisch ist, so beginnt die Musik mit dem Volltakte. Wo iambische Verse den Auftakt fordern, wird dieser dadurch hergestellt, daß die Unterquarte dem Grundton vorangesetzt wird oder der Grundton vor der Oberquinte her-

1) Hübsche Melodien mit Spielbeschreibungen bei J. Lewalter, Deutsche Volkslieder, in Niederhessen gesammelt (2. Aufl. Kassel 1896) und bei Böhme a. a. O. Dort auch die nachfolgende Beurteilung der Musik: Einleitung, S. LIV ff.

geht. Bei überzähligen Silben wird eine Viertelnote in Achtel aufgelöst; wo eine Silbe fehlt, werden zwei Noten zusammengezogen. Muß des Textes wegen eine größere Note in zwei kleinere zerlegt werden, so geschieht's stets auf der schweren Note." Hier ein Beispiel[1]):

Nr. 258.

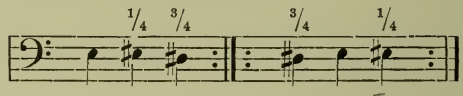


So einfach das ist, so wird sich doch nicht verkennen lassen, daß unser Kinderlied unter der fortwährenden Einwirkung der Kindergärten, der Schule und des Gesanges der Erwachsenen steht und aus diesen Quellen manche melodische Elemente aufnehmen konnte, die ursprünglich dem Bewegungsgesange fremd waren. Wir dürfen uns darum nicht wundern, wenn die Gesänge derjenigen Naturvölker, die man als die niedrigststehenden anzusehen pflegt, ein noch einfacheres Gepräge aufweisen, indem das Musikalische in ihnen sich fast ganz auf den Rhythmus beschränkt.

1) Das bekannte Kinderspiel: „Das böse Tier". Die Kinder ziehen paarweise oder in einer Reihe dahin und singen diesen Gesang. Eines der Mitspielenden lauert als wildes Tier in einem Versteck. Bei „zwölf" stürzt es auf die unter Geschrei sich Zerstreuenden los und sucht eins davon zu fangen, welches dann an seiner Stelle wildes Tier wird. Böhme a. a. O., S. 563 f. Vgl. oben Nr. 33.

Am genauesten sind in dieser Richtung die Mincopie auf den Andamanen erforscht.[1]) Sie haben eigentlich nur eine Weise, einerlei, wovon der Gesang handelt. Hauptgegenstände des letzteren sind die täglichen Arbeiten: Bootbau, Anfertigung eines Bogens, die Jagd auf Schweine, das Schießen von Fischen, das Spießen von Schildkröten. Religiöse Gesänge gibt es ebensowenig als Ammen- und Liebeslieder. Musik, Rhythmus, Accent und Intonation sind kein Kennzeichen für den Inhalt eines Gesanges, und wer die Sprache nicht versteht, könnte nicht wissen, ob ein Lied von einem Gefecht, einer Jagd oder der Anfertigung eines Bootes handelt.

Der englische Beobachter hat eine Reihe dieser Gesänge in unserer Notenschrift aufgezeichnet. Obwohl nach seiner Aussage der Stimmumfang der Andamanesen, Männer und Frauen, gewöhnlich eine Oktave erreicht, so bestehen doch jene Gesänge sämtlich in der rhythmischen Aneinanderreihung ein und desselben Tones. Manchmal erscheint derselbe allerdings etwas erhöht oder vermindert; allein diese Nachbartöne weichen vom Grundton (meistens e) nur um je einen Viertelton ab.[2]) Die einzigen Elemente, welche für den Aufbau einer Melodie zur Verfügung stehen, wären daher:



1) M. V. Portmann im Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Br. XX (1888), S. 181 f. Das Folgende ist aus dieser Arbeit meist wörtlich ausgezogen.

2) Portmann notiert an einigen Stellen sogar Verschiebungen um einen Achtelton. Für das Gehör eines musikalischen Europäers ist schon eine Hebung oder Senkung um einen Viertelton schwer faßbar. Da der Verfasser an anderer Stelle sagt, „das Ohr der Andamanesen sei nicht scharf genug, um kleine musikalische Intervalle zu unterscheiden", so liegt ein unerklärlicher Widerspruch vor.

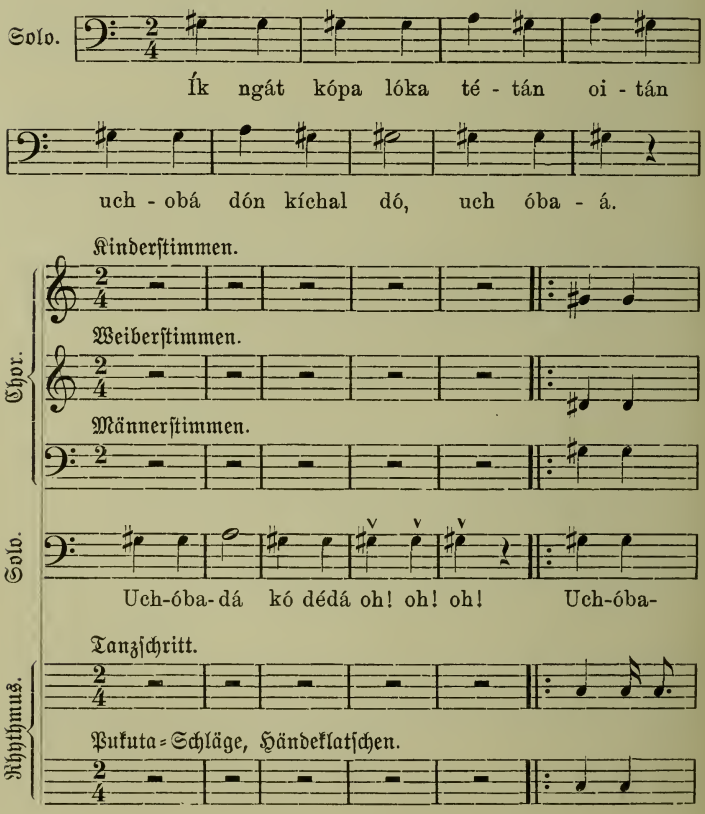
Man darf fragen, ob Singweisen, die sich in so außerordentlich engen Grenzen bewegen, noch als Melodien bezeichnet werden können, ob sie nicht vielmehr für sich schon als ausschließlich rhythmische Gebilde angesehen werden müssen. Aber für sich allein kommt der Gesang bei den Andamanesen überhaupt nicht vor. Er wird entweder zur Arbeit oder zum Tanze vorgetragen; dort bildet er mit der Arbeitsbewegung und dem Arbeitsgeräusch eine rhythmische Einheit; hier wirkt er mit dem Tanzschritt, dem Klatschen der Hände und dem Schall der Pukuta[1]) zusammen — lauter streng rhythmischen Bestandteilen, in deren Vereinigung kleine Abweichungen der Stimme verschwinden müssen.

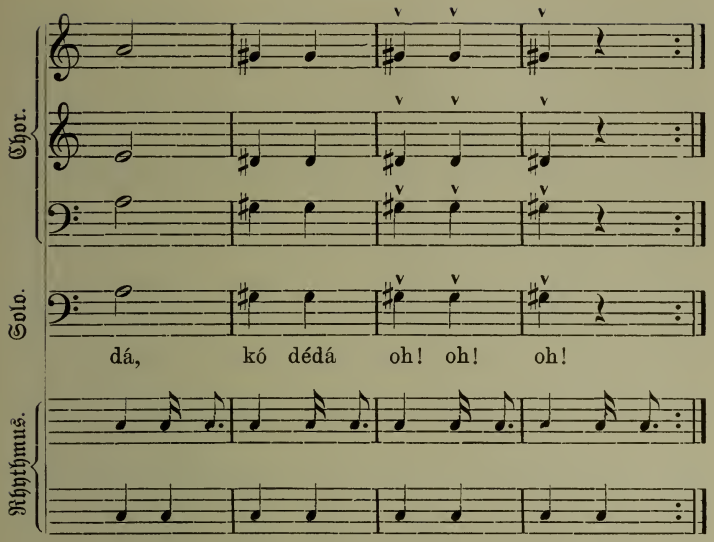
Obwohl die Andamanesen zu jeder Beschäftigung singen, so ist doch der Tanz ihre einzige wirklich musikalische Aufführung. Er wird bei jedem wichtigeren Ereignis in ihrem Leben veranstaltet, nach einer erfolgreichen Jagd, bei den Trauer- und Weiheceremonien, beim Besuch von Freunden u. s. w. Ihr Haupttanz, der in jeder größeren Niederlassung fast alle Abend aufgeführt wird, vollzieht sich in folgender Weise. An einem Ende des wohlgereinigten Tanzplatzes stellt sich der Leiter des Ganzen mit der Pukuta auf, einem unten etwas ausgehöhlten, schildartigen Brette, das vor ihm am Boden auf einem untergeschobenen Steine liegt. Eine Anzahl Frauen sitzt in einer Reihe zu seiner Linken und ein Haufe Männer hinter und rechts von ihm. Statt der Frauen oder neben ihnen nehmen auch Kinder an der Aufführung teil. Die Tänzer stehen oder sitzen am anderen Ende des Platzes. Der Leiter beginnt als Vorsänger den Gesang; an einer bestimmten Stelle fällt der Chor ein, und damit beginnt

1) Vgl. oben S. 52 f. Dieses Schallholz ist übrigens das einzige musikalische Instrument der Mincopie.

auch der Tanz. Die Frauen sitzen aufrecht, die Beine vor sich ausgestreckt und etwas oberhalb der Knöchel gekreuzt; mit der einen offenen Hand, die sie mit der anderen am Gelenk halten, klatschen sie auf die innere Seite der Schenkel, während die nicht am Tanze beteiligten Männer die Hände im Takte zusammenschlagen. Der Leiter schlägt die Pukuta mit einem Fuße, bez. mit der Ferse desselben. Wie sich das Ganze musikalisch ausnimmt, zeigt folgendes Beispiel.

Nr. 259.





Dieser Gesang ist das Werk eines Mannes Namens Woichela vom Stamme der Aka Jawai; er schildert, wie der Dichter einen Bogen machte, und zwar ganz allein. Er lautet in Übersetzung:

Vorsänger: Ihr habt das nicht gemacht; ich machte es.
Ich, ich, ich machte es.
Chor: Ich, ich, ich machte es.

Wie dieser, so bestehen alle bekanntgewordenen Andamanesen-Gesänge nur aus zwei oder drei kurzen Sätzen.[1])

1) Einige weitere Proben mögen hier noch stehen (bezeichnet nach den Nummern Portmanns): Nr. 6. Solo: Maia Poro sah von meinem Boote aus eine fette Schildkröte im Wasser und schoß ihr in das Auge. Poro lachte, als er sie in das Auge schoß. Chor: Poro lachte ꝛc. — Nr. 7. Solo: Am Ende des Tages gingen wir langsam (durch den Wald nach Hause) und hörten den Schall von einem Kanoe, das gezimmert wurde. Chor: Wir gingen langsam. — Nr. 8 (Lied einer Frau). Solo: Ich richtete das Steuer und ließ das Boot in die

Der letzte Satz ist meist der inhaltlich wichtigste; er wird auch allein vom Chor als Refrain aufgenommen und nach Belieben wiederholt. Während nun der Vorsänger, der zugleich der Dichter und Komponist des Gesanges ist, sich nach Aussage des Beobachters etwas frei im Takte bewegt, geht der Chor immer im festen Rhythmus des Zweivierteltaktes. Männer und Kinder singen beim Refrain die Töne des Solos unisono mit, während die Frauen dazu die oberen Quintenparallelen anstimmen. Die Pukuta ertönt bei jedem Viertel (♩ ♪), und das Stampfen der Tänzer (♩ 𝅘𝅥𝅯 ♪.) begleitet das Ganze. Ist man des Refrains müde, so wird oft noch ein eignes Finale angehängt, das aus lauter sinnlosen Ausrufen besteht und bei den verschiedenen Stämmen konventionell zu sein scheint, z. B.

Vorsänger: Obe date are a!
Chor: Te are are a!

Damit endet der Gesang; es folgt eine Pause, in der nur die Pukutaschläge und das rhythmische Stampfen zu hören sind; das letztere wird immer rascher und wilder, indem es aus dem ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♪. ‖ ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♪ in das ♪ ♪ ♪ ♪ ‖ ♪ ♪ ♪ ♪ übergeht und nach wenigen Takten gänzlich aufhört.

Wir haben somit in den Tanzaufführungen der Mincopie ein vierfach zusammengesetztes rhythmisches Gefüge: Tanzbewegung, Pukutaschlag, Händeklatschen und Gesangsstimmen, die sich wieder in Männer-, Frauen- und Kinderstimmen gliedern. Alle diese Elemente wirken akustisch; bei drei von ihnen aber sind die Töne nur Folgeerscheinungen von rhythmischen Körperbewegungen: beim Schall der Tanzfüße,

See, und dann brachte ich es zurück. Chor: Dann brachte ich es zurück. Nr. 9. Solo: Ich zimmre unten am Vorderteil eines Bootes; ich zimmre an einem Boote. Chor: Ich zimmre an einem Boote.

bei dem Klappern der Pukuta und beim Klatschen der Hände. Daß aber die Körperbewegungen die Grundlage des Ganzen sind, geht klar aus dem vom Beobachter hervorgehobenen Gegensatze des Solos zum Chorgesang hervor. Die Zeitverhältnisse des Solos sind unsicher; „nur der Chor bewegt sich streng im Takte"; denn jenes beginnt ohne Begleitung; dieser aber ist gebunden an die festen Maße rhythmischer Gliederbewegung.[1]) Wir erkennen daran, daß der Gesang dieser Völkchen das einzige musikalische Merkmal, auf das er Anspruch erheben darf, den Rhythmus, nicht aus sich selbst besitzt, daß er überhaupt noch nicht zu selbständigem Dasein gelangt ist.

Dies zeigt sich auch in der Art, wie der Gesang entsteht und wie er die Sprache behandelt. „Jeder Andamanese dichtet und komponiert Gesänge. Von einem Manne oder einer Frau, die das nicht vermöchten, würde man wenig halten. Selbst kleine Kinder sind dazu imstande. Wer einen Gesang für den Abendtanz komponieren will, tut das bei einer Arbeit, die ihn nicht aufregt oder zerstreut, indem er es so lange damit versucht, bis er zufrieden und die Weise ihm geläufig ist." Ist so das Lied bei der Körperbewegung entstanden, so trägt es der Komponist des Abends auf dem öffentlichen Tanzplatze vor, ist dabei aber anfangs etwas unsicher, bis nach wenigen Takten die gewohnte Begleitung einsetzt. „Dem Rhythmus zu Liebe verändern und kürzen die

1) Ähnliche Verhältnisse scheinen bei den Gesängen der Australier obzuwalten, von denen Lumholtz a. a. O., S. 59 und 199 zwei längere Proben mitteilt, darunter ein Korriborritanzlied. Beide Gesänge beginnen mit einem melodisch bewegteren Eingang, gehen aber nach kurzer Zeit in ein andauerndes rhythmisches Gebrumme auf demselben Tone über. Der Berichterstatter bemerkt auch hier: „Die Eingeborenen haben weniger Gehör für Melodie als für Takt."

Andamanesen die Worte ihrer Sprache, sodaß man fast sagen kann, sie besäßen eine eigene Dichtersprache." Nach einem anderen Beobachter wäre es „nichts Seltenes, daß der Dichter eines neuen Liedes sowohl die Sänger als das Publikum erst in gewöhnlicher Sprache über den Sinn aufklären muß". Auch das wäre unerklärlich, wenn der Gesang ein selbständiges sprachliches Gebilde wäre, wird aber völlig verständlich, wenn wir ihn einem der Sprache fremden rhythmischen Gesetze untergeordnet denken.

Dieselben Eigentümlichkeiten weisen die Gesangsaufführungen anderer tiefstehender Völker auf. Auf den Inhalt scheint ihnen wenig anzukommen; sie wissen oft selbst nicht anzugeben, was sie singen. Entweder werden Wörter und Sätze im Liede aneinandergereiht, die keinen Sinn ergeben, oder es werden sinnlose Naturlaute immer von neuem wiederholt. Australische Stämme sollen Lieder von anderen Stämmen übernehmen, deren Sprache sie gar nicht verstehen. Aber auch wo der Gesang einen sinnvollen Inhalt erlangt, erhebt er sich selten über das Nächstliegende: die Leiden und Freuden des Dichters und seine unmittelbaren Erlebnisse. Das formale Element, auf das die Naturvölker darnach allein Wert legen, ist jedoch nicht die Melodie. Ihre Gesänge sind monoton, fast melodienlos; auch die entwickelteren unter ihnen erreichen fast nie den Tonumfang einer Oktave, und ebenso vermißt man bei ihnen das harmonische Element. Alle Beobachter weisen vielmehr darauf hin, daß bei ihnen allein dem Rhythmus Bedeutung beigelegt, dieser aber auch mit aller Stärke hervorgehoben wird.[1]) Überall aber treten diese Gesänge in Verbindung mit Körperbewegungen auf, an die sie sich anlehnen.

1) Vgl. oben S. 42. 44 f. Ratzel a. a. O. I, S. 465. Manches Hierhergehörige hat Grosse, Die Anfänge der Kunst, S. 236 ff. und

So hat uns das Zurückgehen auf die unterste unserer Beobachtung noch zugängliche Stufe sozialen Daseins dasselbe gelehrt, wie das Hinabsteigen in die Kinderwelt: die unzertrennliche Verbindung des Gesanges mit dem Bewegungsrhythmus des menschlichen Körpers, und nachdem wir die gleiche Verbindung in zahlreichen Fällen auch bei Völkern höherer Gesittungsstufen kennen gelernt haben, verliert die merkwürdige Vereinigung von Arbeit und Gesang das Befremdliche, das sie für den ersten Anblick hatte, und tritt in einen großen Zusammenhang. Die Gesamtheit der rhythmischen Betätigungen des Menschen, die in unserer Kulturwelt jede für sich ihr selbständiges Dasein haben und scheinbar eigenen Gesetzen folgen, stellt sich uns, je weiter wir zurückgehen, um so mehr als eine Einheit dar, die auf der festen Grundlage der anatomischen und physiologischen Verhältnisse unseres Körpers beruht. Diese Einheit ist über den bloßen Mechanismus der automatischen Bewegung hoch emporgehoben durch das poetisch-musikalische Begleitelement, das sie zwar missen kann, das aber selbst zu einem Eigendasein noch nicht gelangt ist.

S. 270 ff. zusammengestellt. Derselbe irrt nur darin, daß er die Gesänge der „Wilden" wesentlich als Träger von Melodien, also als musikalische Leistungen, betrachtet wissen will, während die von ihm citierten Gewährsmänner allein die rhythmische Seite betonen. So Eyre (Discoveries in Central Australia II, 229): „Viele Australier können nicht einmal über den Sinn der Lieder ihrer eigenen Heimat Auskunft geben, und ich bin geneigt anzunehmen, daß die Erklärungen, welche sie liefern, im allgemeinen sehr unvollkommen sind, da man auf das Maß und die Quantität der Silben ein weit größeres Gewicht zu legen scheint als auf den Sinn." Und ein anderer Berichterstatter schreibt: „In allen Korriborriliedern wiederholen und versetzen sie die Worte, indem sie offenbar reinen Unsinn singen, um den Rhythmus zu variieren oder einzuhalten" (Barlow, Journ. of the Anthrop. Inst. II, 174).

VII.

Der Ursprung der Poesie und Musik.

Unsere Untersuchung hat uns Körperbewegung, Musik und Dichtung in engster wechselseitiger Verbindung gezeigt. Wie sind sie ursprünglich zusammengekommen? Waren diese drei Elemente vorher, jedes für sich unabhängig vom anderen sein Sonderdasein führend, wie in unserer heutigen Kulturwelt, bereits vorhanden und erscheinen hier nur zufällig mit einander verbunden? Oder sind sie etwa alle drei zusammen entstanden und nur später durch einen langsamen Differenzierungsprozeß von einander getrennt worden? Und wenn dies der Fall ist, welches von den drei Elementen bildet in ihrer ursprünglichen Vereinigung den Kern, an den die anderen sich anschließen?

Wenn wir diese Fragen zu beantworten versuchen, so können wir von einer Tatsache ausgehen, die allgemein anerkannt wird, daß nämlich Poesie und Musik ursprünglich nie getrennt vorkommen. Poesie ist regelmäßig auch Gesang; Wort und Weise entstehen zugleich mit einander; keins kann ohne das andere bestehen. Nun wissen wir bereits, daß das Wesentliche an diesem Doppelgebilde, dem Gesang, für die Naturvölker sein Rhythmus ist. Woher stammt dieser?

Keine Sprache, soweit meine Kenntnisse reichen, baut für sich ihre Wörter und Sätze rhythmisch. Wo es dennoch in der gewöhnlichen Rede einmal geschieht, ist es bloßer Zufall

und entgeht noch in der Regel unserer Aufmerksamkeit. Es ist darum sehr unwahrscheinlich, daß auf dem Wege bloßer Sprachbeobachtung die Menschen dazu gelangt sein sollten, die Wörter und Silben nach Quantität oder Tonstärke zu messen und zu zählen, Hebungen und Senkungen in gleichem Abstand zu ordnen, kurz nach einem bestimmten rhythmischen Gesetze die Rede zu gestalten. Da also die poetische Sprache den Rhythmus nicht aus sich selber haben kann, so muß er ihr von außen zugebracht worden sein, und hier liegt es um so näher, anzunehmen, daß rhythmisch gegliederte Körperbewegungen der bildsamen Rede das Gesetz ihres Verlaufs mitgeteilt haben, je eindringlicher die umfassendste Tatsachenfeststellung uns darauf hingewiesen hat, daß auf den Unterstufen menschlichen Daseins solche Bewegungen mit dem Gesange regelmäßig verbunden sind.

Nicht jede Art der rhythmischen Körperbewegung, die bei Naturvölkern mit Gesang begleitet zu sein pflegt, ist zu diesem Dienste gleich gut geeignet. Bei einigen derselben, wie namentlich beim Tanze und den Bewegungsspielen, ist der Rhythmus Sache freier künstlerischer Gestaltung, stellt also nichts Festes, Naturnotwendiges dar. Bei anderen dagegen sind die zeitlichen Maßverhältnisse gleichmäßiger Bewegung technisch gegeben; sie tragen ihr rhythmisches Gesetz in sich. Es sind das aber allein die Arbeitsbewegungen, das Wort „Arbeit" in unserem heutigen Sinne verstanden. Der Wilde, der ein Stück Holz mit der Schabmuschel glätten, Getreidekörner im Mörser stampfen oder zwischen zwei Steinen zu Mehl zerreiben möchte, hat keine Wahl, wie er seine Körperbewegungen gliedern will: die Arbeitsaufgabe selbst schreibt es ihm vor. Es ist aber viel wahrscheinlicher, daß die ersten Versuche zu rhythmischer Gliederung von Silben und Wörtern sich an einen aus

innerer Notwendigkeit gegebenen festen Bewegungsrhythmus angeschlossen haben, als an einen wandelbaren, dem subjektiven Belieben anheimgegebenen.[1]) Wir verstehen darnach die Bedeutung der Tatsache, daß die Mincopie ihre Gesänge bei der Arbeit komponieren und sie erst dann im Tanze aufführen.

Dazu kommt ein Zweites. Wer einmal schwer arbeitende Menschen — etwa Holzhauer beim Zerkleinern von Erdstöcken — beobachtet hat, wird die Bemerkung gemacht haben, daß sie jede mit starker Kraftaufbietung verbundene Bewegung mit einem kurz hervorgestoßenen Sprachlaut begleiten.[2]) Haben wir doch auch oben (S. 166) von den indischen Bergbewohnern gehört, daß sie ohne ihr hau, hau! nicht arbeiten zu können erklären.[3]) Diese im Augenblick der höchsten Muskelanspannung herausgepreßten Sprachlaute müssen physiologisch begründet sein[4]), und da ihnen ähnliche Laute gerade in den urwüchsigsten

1) Vielleicht kann man sogar noch einen Schritt weiter gehen und die Entstehung des Tanzes auf die Gewöhnung an gewisse Arbeitsrhythmen zurückführen. Sind doch viele Tänze der Naturvölker nur Nachahmungen bestimmter Arbeitsvorgänge.

2) Quia profundenda voce omne corpus intenditur venitque plaga vehementior, meint Cicero, Tusc. II, 23, 56.

3) Nach einer freundlichen Mitteilung Dalmans begleiten in Aleppo die Färber das Ausschlagen der gefärbten Stoffe mit lautem Schrei. „Es schien, als ob die große Anstrengung des Schlags dadurch besser gelinge."

4) In der ersten Auflage hatte ich nur eine allgemeine Neigung des Menschen konstatiert, die Bewegungen bei schwerer Arbeit mit Sprachlauten zu begleiten. Dazu schreibt mir Herr Dr. Franz Oppenheimer: „Darf ich als ehemaliger Mediziner bemerken, daß diese zweifellos vorhandene Neigung einen sehr einfachen, rein physiologischen Entstehungsgrund hat? Der hart arbeitende Mensch pflegt auf der Akme der einzelnen Muskelspannung eine Inspirationspause zu machen, indem er durch einen Muskelverschluß der Stimmritze die gespannte Luft in der Lunge am Entweichen hindert. Mit der Erschlaffung des arbeitenden Muskels wird dann zumeist die Glottis durch einen Exspirationsstoß

unserer Arbeitsgesänge das Grundelement bilden, so liegt die Vermutung nahe, daß diese Gesänge, bez. ihre Kehrreime nur als Figuration jener von der Arbeit unzertrennlichen Naturlaute anzusehen sind.

Der erste Schritt, den der primitive Mensch bei seiner Arbeit in der Richtung des Gesanges getan hat, hätte also nicht darin bestanden, daß er sinnvolle Worte nach einem bestimmten Gesetze des Silbenfalls aneinander reihte, um damit Gedanken und Gefühle zu einem ihm wohlgefälligen und anderen verständlichen Ausdrucke zu bringen, sondern darin, daß er jene halbtierischen Laute variierte und sie in einer bestimmten, dem Gang der Arbeit sich anpassenden Abfolge aneinander reihte, um das Gefühl der Erleichterung, das ihm an und für sich jene Laute gewähren, zu verstärken, vielleicht es zum positiven Lustgefühle zu steigern. Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den einfachen Naturlauten. So entstanden Gesänge, wie sie oben noch mehrfach mitgeteilt werden konnten,[1]) die lediglich aus sinnlosen Lautreihen bestehen und bei deren Vortrag allein die musikalische Wirkung, der Tonrhythmus, als Unterstützungsmittel des Bewegungsrhythmus in Betracht kommt. Die Notwendigkeit, beide Arten von Rhythmen in Übereinstimmung mit einander aufzubauen, war durch ihre gemeinsame Abhängigkeit von der Atmung gegeben.

Der nächste Fortschritt hätte dann darin bestanden, daß

gesprengt', und es kommt durch Schwingen der Stimmbänder zu einer sogenannten tönenden Exspiration. Diese äußert sich je nachdem als ein offener Vokal a, aoh, hoh! oder als ein dumpfer Vokal mit einem Lippenverschluß-Konsonanten als Endung: uff, up! Es wäre Sache des Versuchs, ob auf diesen Laut die Körperstellung — gebückt, aufrecht u. s. w. — von maßgebendem Einfluß ist."

1) Vgl. Nr. 107. 111—114. 128. 202. 211.

man einfache Sätze zwischen jene Lautreihen einschob. Aber die ungelenke Sprache wollte sich der Einspannung in ein rhythmisches Gesetz nicht sofort fügen, und so wurde sie vergewaltigt. Man wich von der gewöhnlichen Art des Sprechens ab, ließ Silben ausfallen und zog andere auseinander. So entstanden jene besonderen Dichtersprachen neben der Sprache des gewöhnlichen Lebens, wie wir eine bei den Mincopie gefunden haben (S. 353), wo der Dichter-Komponist sein Lied erst durch eine Erklärung verständlich machen muß. Aber als Kehrreime dauern jene sinnlosen Lautreihen noch sehr viel länger fort und schieben sich ohne Rücksicht auf den Inhalt der Gesänge überall ein, in epische wie in lyrische Stücke. Insbesondere spielen sie beim Wechselgesang der Arbeitsgemeinschaften eine große Rolle. Nur der Vorsänger gibt einen wirklichen Text, der Chor beschränkt sich auf Wiederholungen und den Kehrreim. Dieser ist also das Feste, Ursprüngliche; der Text aber wird improvisiert, und so entsteht mit jeder neuen Arbeit eine neue Variation des alten Gesangs.[1])

1) In einem Vortrage über die Volkslieder der Wotjaken bemerkt Dr. M. Buch (in den Sitzungsberichten der Gelehrten estnischen Gesellschaft zu Dorpat 1883, S. 133 ff.): „In einigen Gegenden besitzen die Wotjaken nur Lieder ohne Worte; sie singen z. B. Ai dai ai mai ꝛc. Das Lied besteht also nur aus emotiven Ausrufen, Reflexlauten, aus denen ja auch die menschliche Sprache hervorgegangen ist. Auch die Melodie der wotjakischen Lieder ist die einfachste überhaupt denkbare; denn sie besteht nur aus drei Noten: re mi fa. Dasselbe beobachtete der Sibirienreisende Sommier auch bei den Samojeden. Bei den Letten sollen dieselben drei Noten sich finden in einem Liede, dessen Text auch nur aus den Lauten ligo besteht... Auch als schon der Text zum Liede sich eingefunden, bildete sich zunächst keine feste Form: die Lieder werden mit Variationen gesungen, sodaß jede Wiederholung desselben Liedes immer wieder eine neue kleine Variante aufweist. Dasselbe hat Middendorf bei den Tungusen beobachtet, Nordquist (Vega-Expedition) bei den Tschuktschen."

Es konnten aber auch jene einfachen Sätze selber wieder zu Kehrreimen werden, indem sie nach langem Gebrauch mit den Ausrufen und sinnlosen Lautreihen sich zu einem festen Ganzen verbanden. Dadurch entstanden Gebilde, wie wir sie in der russischen Dubinuschka und den englischen Schiffergesängen gefunden haben: längere Kehrreime, bestehend aus einem kurzen ein- oder zweizeiligen Satze und einer sinnlosen Lautreihe, die mit einem Liedtexte wechseln, von dem je ein oder zwei Verse zwischen die Kehrreime eingeschoben werden. Dieser Text wird vom Vorsänger improvisiert. Während der Chor den Kehrreim singt, behält der letztere Zeit, sich auf eine neue Liedzeile zu besinnen. Er ist also allein der schaffende Dichter, was nicht ausschließt, daß, was ihm gelungen ist, von einem anderen Vorsänger übernommen wird, während Mißlungenes von diesem durch Besseres ersetzt wird. So entsteht in zusammenarbeitenden sozialen Gruppen des Volkes das älteste Volkslied. Wie ein Kiesel im Bache sich fortwälzt und sich schließlich abschleift, so geschieht es dem Liede; immer sind es einzelne begabte Personen, die ihm weiterhelfen, bis es die Gestalt gewonnen hat, in der es sich im Gedächtnis der Menschen befestigt und von Geschlecht zu Geschlecht überträgt.

Das quantitative Verhältnis zwischen Lied und Kehrreim kann ein sehr verschiedenes sein. Die einzelnen Zeilen des ersteren werden durch den Reim aneinandergebunden, der dem freien Belieben der Improvisation Schranken setzt, deren Überwindung anfänglich der Kehrreim erleichtern kann. Ist aber einmal ein einigermaßen feststehender Liedtext vorhanden, dann kann gerade der Kehrreim als eine lästige Unterbrechung des Gedankenflusses empfunden werden. So schiebt man mehrere durch den Reim ohnehin verkettete Textzeilen zusammen und läßt den Kehrreim erst nach je zwei oder vier Versen wieder-

kehren. Dichterisch begabte Sänger sind vielleicht von allem Anfang so zu Werke gegangen. Zumal da, wo der Text sich an den Fortschritt der Arbeit inhaltlich anschließt, wie z. B. bei den Pilotenliedern, arbeitet der Vorsänger bald vorzugsweise mit überlieferten Sätzen, die er mit Eignem untermischt. Der Kehrreim kann dann sogar völlig verschwinden und der Arbeitsgesang ganz und gar zur dichterischen Schöpfung werden.

Aber auch die entwickeltsten Beispiele desselben erscheinen noch — mit wenigen Ausnahmen — eng mit der Arbeit selbst verbunden. Fast alle knüpfen stofflich an die Arbeit oder ihre Begleiterscheinungen an, bringen Gefühle und Empfindungen der Arbeitenden zum Ausdruck. Auch wo sie unter dem Einfluß der allgemeinen Kulturentwicklung über diesen Vorstellungskreis hinausgreifen, kann kein Zweifel sein, daß sie mit und bei der Arbeit entstanden sein müssen. Noch immer handelt es sich nicht um völlig fixierte Texte. Überall erscheint nur der durch die Arbeit gegebene Rhythmus als das Feste; er haftet so sicher im Gedächtnis der Menschen, wie sich ihre Glieder durch fortgesetzte Übung dem einfachen Gang der Arbeit angepaßt haben. Der Inhalt dagegen ist in gewissem Umfang wandelbar; er wird durch Zeit und Gelegenheit immer wieder von neuem gegeben. Daher die von den Beobachtern überall mit Staunen bemerkte Leichtigkeit der Improvisation, in die der fremde Zuhörer mit hineingezogen wird und die auf jedes neue Ereignis sich einen neuen Vers zu machen weiß. Und hier vollzieht sich wieder etwas Ähnliches, wie auf der vorausgegangenen Stufe. „Fast alle Völker, die den improvisierten Gesang als Volkslied pflegen, verfügen über einen Schatz von allgemein bekannten Versen, die den eisernen Bestandteil aller Improvisationen bilden und den dichterisch

weniger Begabten als Zuflucht dienen."[1]) An diesen Bestand hat auch der begnadete Dichter anzuknüpfen, und das einzig Dauernde, was er schaffen kann, besteht darin, ihn zu vermehren.

Überall, wo auf der Grundlage primitiver Produktionstechnik sich eine eigenartige Kultur aufgebaut hat, nimmt der Arbeitsgesang Elemente dieser Kultur in sich auf. Er pflanzt die Erinnerung geschichtlicher Ereignisse in der arbeitenden Masse fort, gewinnt mythologische, sagen- und romanzenhafte Bestandteile und würde zweifellos ein gut Stück des innersten Seelenlebens der unteren Klassen widerspiegeln, wäre nicht der größte Teil seiner Schöpfungen spurlos verklungen. Es braucht hier nur an die oben mitgeteilten Proben größerer indischer und chinesischer Arbeitsgesänge erinnert zu werden. Schreiben doch die Chinesen dem Arbeitsgesange eines Schmiedes, der in seinem ersten Verse eine deutliche Nachahmung des Hammertaktes beim Schmieden enthält, einen Einfluß auf die Ausbreitung des Buddhismus zu.[2]) Und Philostorgios erzählt in seiner Kirchengeschichte, Arius habe seine ketzerischen Meinungen durch Arbeitsgesänge („Schiffer-, Mühlen-, Fuhrmannslieder und andere ähnliche") unter der Masse verbreitet.[3]) Ein großer Teil der Negergesänge ist religiösen Inhalts, und unter den indischen Kuli findet ein Gesang Anklang, der seinen Ursprung auf die Propaganda christlicher Missionare zurückführt (S. 182).

So ist die Arbeit selbst eine Quelle und ein Tragwerk, zunächst künstlerischer Sprachgestaltung und weiterhin auch ur-

1) H. Franke im „Globus" LXXV, S. 238.

2) Vgl. Schott, Ueber den Buddhaismus in Hochasien und China: Philol. u. histor. Abh. der kgl. Akad. zu Berlin 1844, S. 263.

3) Nägele a. a. O., S. 125 ff.

wüchsiger, volkstümlicher Poesie. Ihre automatische Gestaltung hat den Geist befreit, ihr gesellschaftlicher Vollzug die Stimmung erhoben und damit die Vorbedingung dichterischen Schaffens gegeben. Während Tausende der vom Augenblick geborenen Cantilenen rasch wieder verschwanden, wie sie gekommen waren, vermochte besonders Gelungenes sich länger zu behaupten, wie jenes griechische Mühlenliedchen, welches den Namen des Pittakos mit der harten Arbeit des Mahlens verknüpfte. So entstand eine Überlieferung von Liedertexten, die auch von anderen in ihrem ganzen Umfang bei der gleichen Arbeit gesungen wurden. Aber die Improvisation verschwindet daneben nie vollständig. Hat sie doch selbst bei uns in den Rammgesängen und den landschaftlich oder lokal überlieferten Flachsreff- und Brechliedern der Bauern insofern sich erhalten, als dort die Namen der jedesmal angesungenen Personen in den fixierten Text eingefügt und ihre Attribute nach den Umständen geändert werden.

Wir kommen damit zu der Entscheidung, daß Arbeit, Musik und Dichtung auf der primitiven Stufe ihrer Entwicklung in *eins* verschmolzen gewesen sein müssen, daß aber das Grundelement dieser Dreieinheit die Arbeit gebildet hat, während die beiden anderen nur accessorische Bedeutung haben. Was sie verbindet, ist das gemeinsame Merkmal des Rhythmus, das in der älteren Musik wie in der älteren Poesie als das Wesentliche erscheint, bei der Arbeit aber nur unter bestimmten, in primitiven Wirtschaftsverhältnissen allerdings weit verbreiteten Voraussetzungen auftritt.

Damit hat uns unsere Untersuchung auf einen Punkt geführt, an den bei ihrem Beginne nicht gedacht werden konnte, dem aber auch jetzt nicht mehr auszuweichen ist: die alte Rätselfrage nach dem Ursprung der Poesie. Ich glaube nicht, die

meinem Fache gesteckten Grenzen zu überschreiten, wenn ich auf diese Frage eine Antwort wage, die vor den bis jetzt versuchten Lösungen wenigstens den einen Vorzug hat, daß sie keine bloße Hypothese, sondern den Schlußsatz einer auf empirischem Wege gewonnenen lückenlosen Beweiskette bildet. Meine Antwort lautet aber nicht, wie man vielleicht erwarten wird, schlechthin: Der Ursprung der Poesie ist in der Arbeit zu suchen. Denn die Naturvölker — es kann das nicht oft genug wiederholt werden — kennen unseren Begriff der Arbeit in seinem technisch-wirtschaftlichen und berufsmäßig-ethischen Sinne überhaupt nicht, und es müßte darum zu Mißverständnissen führen, wenn ihnen zugeschrieben würde, was sie nicht besitzen konnten. Was wir Arbeit nennen: die Körperbewegung, welche ein außer ihr liegendes wirtschaftliches Ergebnis hat, fällt bei ihnen noch zusammen mit jeder anderen Art der Bewegung, auch derjenigen, deren Zweck in ihr selbst oder in den begleitenden Umständen liegt. Wir werden darum, um nicht gegen den Sprachgebrauch zu verstoßen, sagen müssen: es ist die energische rhythmische Körperbewegung, die zur Entstehung der Poesie geführt hat, insbesondere diejenige Bewegung, welche wir Arbeit nennen. Es gilt dies aber ebensowohl von der formellen als von der materiellen Seite der Poesie.

In Beziehung auf die materielle Seite lehrt uns schon eine flüchtige Durchmusterung der oben mitgeteilten Arbeitsgesänge, daß in ihnen alle Hauptgattungen der Dichtung vertreten sind. Allerdings herrscht die Lyrik vor; dazwischen finden sich aber auch epische Stücke, und das dramatische Element ist überall zu erkennen, wo bei Arbeiten im Gleichtakt ein Vorarbeiter (Vorsänger) mit seinen Gehülfen (dem Chor) im Gesange wechselt. Doch ist auf diese Unter-

scheidungen bei dem embryonalen Zustande der Arbeitspoesie kein allzu großes Gewicht zu legen.[1])

Wenden wir uns darum sofort zu der formellen Seite unserer Frage als der bei weitem wichtigeren, so leuchtet ein, daß bei der Arbeit die rhythmische Reihe den gleichen Ablauf aufweist wie bei der Poesie. Ihre Einheit bildet dort die einzelne Körperbewegung; für den Dichter ist sie durch den Versfuß gegeben. Nun wissen wir bereits (S. 23), daß jede einzelne Arbeitsbewegung etwas Zusammengesetztes ist: Hebung und Senkung, Einziehung und Streckung des Glieds oder Werkzeugs (Zusammenziehung und Ausdehnung des Muskels), entsprechend der Arsis und Thesis beim Versfuße — allerdings nur im antiken Sinne dieser Ausdrücke, der bekanntlich dem Sprachgebrauche der neueren Metrik entgegengesetzt ist. So könnte man daran denken, die Analogie dieser beiderseitigen rhythmischen Einheiten zu einander in direkte Beziehung zu setzen, dergestalt, daß man annähme, es habe die Körperbewegung selbst den Anlaß geboten, ihre Maßverhältnisse auf die sie begleitenden Laute oder Worte zu übertragen, indem man den Wortictus immer mit dem Moment der höchsten Muskelanstrengung habe zusammenfallen lassen.

In der Tat wird sich bei der Begleitung eines Arbeitsvorgangs durch Gesang das gegenseitige Verhältnis von Körperbewegung und Liedertext in manchen Fällen so gestaltet haben (z. B. bei dem lesbischen Mühlenliedchen). Aber der bloße Bewegungsrhythmus und der Sprachrhythmus sind doch durch eine zu große Kluft von einander geschieden, als daß man den einen unmittelbar aus dem anderen entstanden denken könnte. Vielmehr ist eine Brücke zwischen

1) Vgl. auch Grosse a. a. O., S. 225.

ihnen zu suchen, und wir finden diese in den im zweiten Kapitel (S. 24) schon erwähnten Tönen, welche viele Arbeiten bei der Berührung des Werkzeugs oder Körpergliedes mit dem Stoffe von selbst ergeben. Die Wirkung dieser Arbeitsgeräusche, soweit sie rhythmischen Verlauf von sich aus haben oder durch das Zusammenwirken mehrerer Glieder oder Arbeiter erhalten, ist zweifellos eine musikalische. Sie regen unwillkürlich zur vokalen Nachahmung an, wie wir noch an den Kinderliedern beobachten können, welche das Klappern der Mühle, das Aufschlagen der Dreschflegel und die verschiedenen Handwerksgeräusche in Worten nachbilden[1]), ebenso aber auch an den volkstümlichen Texten, welche von den Soldaten den Trompeten- und Trommelsignalen und von den Bauern dem Glockengeläute und dem Hornruf des Hirten untergelegt werden.[2]) Ähnlich werden wir uns auch die Anregung denken

1) Zahlreiche Beispiele bei Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, S. 229 ff. Vgl. oben S. 109.

2) Von Böhme a. a. O., S. 233 ff., Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III, S. 597 und O. Schütte in der Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde XV (1905), S. 342 f. XVI (1906), S. 81 ff. sind Proben mitgeteilt, von denen folgende hier Abdruck verdienen:

1. Österreichischer Zapfenstreich.
Gehts ham, gehts ham, ihr Lumpenhund,
Ihr freßt dem Kaiser 's Brot umsunst!
Gehts ham, gehts ham, gehts ham!

2. Preußischer Zapfenstreich.
Putzt mir nicht mit Hammerschlag,
Putzt mir nicht mit Sand!
Mit Kreide, mit Kreide!
Sonst kommt der Herr Sergeant!

3. Französischer Appell.
Kam'rad komm, Kam'rad komm!
Kam'rad komm mit Sack und Pack!

müssen, welche von den Tonrhythmen vielgeübter Arbeiten ausgegangen ist und den Naturmenschen veranlaßt hat, sie mit der Stimme nachzubilden, und es wird nun nur noch darauf ankommen, solche Tonrhythmen nachzuweisen, deren einfachste Glieder den gewöhnlichsten Maßen der Verse entsprechen. Wir können dies hier nur in allgemeinster Weise tun.

Alle Arbeit beginnt mit dem Gebrauch der menschlichen Gliedmaßen, der Arme und Beine, bez. Hände und Füße, die sich, wie wir wissen, schon von Natur rhythmisch bewegen. Und zwar gebraucht der nackte, waffen- und werkzeuglose Mensch fast ebenso häufig die Füße zu seiner Arbeit, wie die Hände, weil er bei jenen die ganze Schwere des Körpers die Muskelkraft des Beines verstärken lassen kann. Ich erinnere an die Häufigkeit des Stampfens oder Tretens bei älteren Arbeitsprozessen: das Treten der Wäsche in der Grube bei Homer, das Stampfen der Ähren beim Dreschen, der Tücher beim Walken, der Felle beim Gerben, der Trauben beim Keltern, das Kneten des Teiges mit den Füßen beim Backen, des Tones bei der Arbeit des Töpfers, des Lehmes beim Ziegelstreichen.[1])

Die ersten Werkzeuge sind Stein und Keule, jener zum

Kommst du nicht, so hol ich dich,
So kommst du in Prison.

Vergl. auch das berühmte Trommellied der deutschen Landsknechte über die Schlacht bei Pavia: Vilmar, Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes (2. Aufl. Marburg 1868), S. 45 f. u. Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 19.

1) „Jeder regt nicht nur die fleißigen Hände, sondern häufig auch die Füße, die früh gelernt haben, das Werk der Hände zu unterstützen." Jagor, Ostindisches Handwerk und Gewerbe, S. 9. Viele Beispiele bei Andree, „Der Fuß als Greiforgan" in s. „Ethnogr. Parallelen u. Vergleichen" (Lpz. 1889), S. 228 ff. Vgl. unten die Tafeln VI C, D, VII C und D.

Schlagen, Reiben und Stoßen, diese bald als Schlägel, bald als Stampfe dienend. Zwei Steine, von denen einer auf dem andern mit pressender Kraft bewegt wird, geben die älteste Form der Mühle, ein festliegender in Verbindung mit einem beweglichen Steine Amboß und Hammer, die Keule in Verbindung mit einem ausgehöhlten Stück Baumstamm oder einem vertieften Steine den Mörser, das Hauptgerät des primitiven Haushalts.

So gelangen wir zu den Grundformen der Arbeitsbewegung: Schlagen, Stampfen, pressendes Reiben (Schaben, Schleifen, Quetschen). Nur die zwei ersteren sind in ihrem Zeitmaß durch den kurz abgebrochenen Schall, den sie erzeugen, und durch den räumlichen Verlauf der Bewegung scharf genug abgegrenzt, um bei ihrer rhythmischen Gestaltung von selbst eine musikalische Wirkung zu erzeugen. Kommt hier die menschliche Stimme hinzu, so braucht sie in Hebung und Senkung, in Dehnung und Kürzung des Lautes nur dem Schall der Arbeit selbst zu folgen oder ihn zu begleiten. Wir werden also unser Augenmerk auf diese Stampf- und Schlagrhythmen zu richten haben, und in der Tat finden wir hier leicht die einfachsten Metren der Alten wieder.

Der Jambus und Trochäus sind Stampfmaße: ein schwach und ein stark auftretender Fuß; der Spondeus ist ein Schlagmetrum, überall leicht zu erkennen, wo zwei Menschen im Wechseltakte klopfen; Daktylus und Anapäst sind Hammermetren, noch heute in jeder Dorfschmiede zu beobachten, wo der Arbeiter einem Schlage auf das glühende Eisen zwei kurze Vor- oder Nachschläge auf den Amboß vorausgehen oder folgen läßt.[1]) Der Schmied nennt das „den Hammer

1) Es ergibt sich von selbst, daß, wenn diese Vor- oder Nachschläge einmal unterlassen werden, ebenfalls der Spondeus, bez. Molossus herauskommen muß.

singen lassen". Endlich kann man, wenn man noch weiter gehen will, die drei Päonischen Füße auf jeder Dreschtenne oder auf den Straßen unserer Städte abhören, wo immer drei Steintreiber mit Handrammen im Takt die Pflastersteine einstampfen. Je nach der verschiedenen Kraftaufwendung der Einzelnen, bez. der Hub- und Fallhöhe der eisernen Rammen kommt bald der Creticus, bald der Bacchius, bald der Antibacchius zu stande.

Soviel bloß zur Veranschaulichung. Es soll mit dieser Darstellung nicht gesagt werden, daß die betreffenden Metren gerade so entstanden sein müßten und nicht auch aus anderen ähnlichen Arbeitsvorgängen, bez. -Geräuschen entstanden sein könnten. Jedenfalls dürfte es sich lohnen, wenn von kundiger Seite dieser Weg einmal weiter verfolgt würde. Nur darf man nicht erwarten, daß sich auf demselben sofort alle Rätsel der antiken oder irgend einer anderen Metrik lösen werden. Man darf hier eben nicht vergessen, daß alle ältere Poesie nur gesangsweise vorgetragen wurde, wobei das Sprachmaterial nur zu leicht vergewaltigt wurde, daß aber die Verskunst, einmal vorhanden, ihre eigenen Bahnen verfolgt, sobald das Gedicht von Musik und Körperbewegung sich losgelöst hat und genügend selbständig geworden ist, um sein Sonderdasein zu führen.

Dieser Loslösungsprozeß ist an einzelnen Stellen seiner Bahn noch ziemlich gut zu erkennen. Aber er vollzieht sich viel langsamer, als man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein wird; er vollzieht sich auch nicht bei allen Gattungen der Dichtung gleich leicht und vollständig. Am schwersten bei der dramatischen, die wir deshalb auch zuerst betrachten.

Erinnern wir uns zunächst wieder, daß bei der desul-

torischen Veranlagung des Naturmenschen für ihn eine scharfe Scheidung zwischen Arbeit und Spiel oder sonstiger Tätigkeit nicht besteht, so werden wir verstehen, daß beide sehr leicht in einander übergehen konnten. Die Malinke und Bambara im westlichen Sudan bearbeiten ihre Felder, wie die meisten Völker Afrikas, mit einer kurzstieligen Hacke. Alle stehen in einer Reihe, Männer und Frauen, tief herabgebückt, und munter schreitet so die Arbeit vom Morgen bis zum Abend voran, fast ohne Ruhepause. Die Frauen verlassen das Feld etwas früher als die Männer, um die Abendmahlzeit zu Hause zu bereiten. Kommen die Männer zurück, so gehen manchmal die Frauen ihnen entgegen, und alle zusammen ziehen singend, tanzend und mit den Händen den Takt schlagend in das Dorf ein, voraus ein paar Tamtam- und Flötenspieler.[1]) Ähnliche Scenen spielen sich überall bei der Rückkehr von der Jagd, vom Fischfang, von einem Kriegszug ab, und wie hier die Arbeit unmittelbar in Spiel, Gesang und Tanz ausläuft, so werden wir uns auch nicht wundern können, daß vielfach der Arbeitsgesang auf andere Lebensverhältnisse übertragen wird, daß er den Zwecken der geselligen Unterhaltung, der Festfeier, ja der Gottesverehrung dient.

Aber so fest ist noch der Zusammenhang zwischen Körperbewegung und gebundener Rede, daß das Lied nicht für sich bestehen kann. Es nimmt vielmehr die Arbeitsbewegungen mit sich, gestaltet ihre rhythmisch-künstlerische Seite weiter aus, während die wirtschaftlich-technische verkümmert, und so entstehen jene weitverbreiteten pantomimischen Tänze, deren beste man für wert hält, auch im Dienste der Götter verwendet zu werden.

So hatten die Neuseeländer nach der Erzählung des eng-

1) Les Colonies françaises V, p. 305 f.

lischen Missionars J. L. Nicholas[1]) einen Gesang, den sie beim Pflanzen der Bataten zu singen pflegten. Dieser Gesang, berichtet er, „beschreibt die Verwüstung von einem sich erhebenden heftigen Ostwind. Dieser Wind vernichtet der armen Insulaner Bataten. Sie pflanzen sie von neuem, und da sie nun glücklicher damit sind, so äußern sie beim Ausnehmen derselben ihre Freude mit den Worten: Ah kiki! ah kiki! ah kiki! 'Esset nun zu! esset nun zu! esset nun zu!' welches der Schluß des Gesanges ist". Der Missionar fügt dann weiter hinzu, daß dieser Gesang auch bei allen Festen der Maori gesungen werde. „Gewöhnlich ist er (dann) von Tanz begleitet, und die Attituden und Bewegungen stellen das ganze Verfahren des Pflanzens sowohl als des Ausgrabens der Bataten vor." Ich teile hier den Text des Gesanges, wie ihn Nicholas wiedergibt, mit:

Nr. 260.

Mārānghĭ tāhōw nārnăckăh ūteeăh
mītūhŭ rŭhŭrŭ
Mȳtānghŏ hō wȳ ūteeăh nārtăckŏ thōwhȳ
Nārtăckŏ thōwhȳ
He-āh-āh, ūteeăh-ūteeăh-ūteeăh,
Hē-āh-āh, cārmōthū
Hē-āh-āh cārmōthū
Hē-āh-āh tātăpĭ
Tārhāh tātăpăr-tātăpăr-tātăpăr.
Hē-āh-āh tēnnă tōnăh
Hē-āh-āh
Kī-ē-ăh tēnnă tōnăh
Hē-āh-ăh-tēnnă tōnăh
Hē-āh-āh kīkī, hē-āh-āh kīkī
Ah-āh kīkī, āh kīkī, āh kīkī!

1) Reise nach und in Neuseeland a. a. O., S. 46 f. Ein schönes Beispiel auch bei Henri A. Junod, Les Chants et les Contes des Ba-Ronga, p. 40—43.

Wie man sieht, ist der Rhythmus ein außerordentlich wechselnder, stellenweise sehr bewegter, an die verschiedenen Arbeitsverrichtungen von der Saat bis zur Ernte der Lieblingsfrucht sich anschmiegender. Ein anderer ähnlicher Gesang schildert einen Mann, der ein Boot baut, von den Feinden dabei überrascht, verfolgt und erschlagen wird. Er ist reines Tanzlied, scheint aber ursprünglich auch ein Arbeitsgesang der Bootzimmerer gewesen zu sein. In beiden Fällen kommen zur spielenden Wiedergabe der Arbeitsvorgänge im Tanze noch andere dramatische Momente, und man erkennt leicht die Anfänge des Weges, der zur Ausbildung einer eigentlichen dramatischen Dichtung führen kann.

Noch einfacher gestaltet sich die Übertragung solcher Arbeitsgesänge in den Kultus da, wo die Arbeit sich auf einem Gebiete bewegt, das einer bestimmten Gottheit heilig ist. Es kann dann nicht fehlen, daß diese Gottheit in den Liedern, die zur täglichen Arbeit gesungen werden, genannt und gepriesen wird. Aber auch umgekehrt wird die Arbeit selbst, die man im gewöhnlichen Leben zur Notdurft und im Schweiße seines Angesichts verrichtet, in festlicher Aufführung zu Ehren des Gottes symbolisch wiederholt und mit ihr der sie begleitende Gesang, wobei der letztere allmählich die Kunstform annimmt. So ist jenes altgriechische Schnitterlied mit dem Refrain

πλεῖστον οὖλον ἴει, οὖλον ἴει

geradezu zu einem Hymnus auf Demeter ausgestaltet worden[1]), und eine ähnliche Übertragung scheint bei den Festen der ackerbauenden Indianer stattgefunden zu haben. „Das Erntefest der Irokesen wird alljährlich zur Zeit des Reifwerdens des Mais wiederholt. Es sind im ganzen 89 Lieder, die

1) Athen. XIV, p. 618[d].

von zwei Sängern und stets in derselben Ordnung gesungen werden. Die Aufführung dauert $3\frac{1}{2}$—4 Stunden mit einer längeren Pause und trägt einen gottesdienstlichen Charakter."[1]) Die Feste, welche sich an die verschiedenen Arbeiten des Ackerbaus anknüpfen, sind ein Gemeingut aller Völker[2]); feierliche Aufzüge, mimischer Tanz und Gesang sind ihnen gemeinsam und geben Gelegenheit zu symbolischer Wiederholung jener Arbeiten und der ihnen eigenen Gesänge, die so von selbst zu Kultgesängen werden.[3])

Aber außer dieser symbolischen Wiedergabe alltäglicher Arbeiten erfordert der Dienst der Götter noch andere, die ihm eigens gewidmet sind. Man braucht nur an das Weben des Peplos der Pallas Athene durch attische Jungfrauen zu denken, an das Mahlen des Mehls zu den Opferkuchen und Ähnliches[4]), wobei rhythmische Bewegung[5]) und Gesang eine Hauptrolle spielten. Viel reicher noch ist dieses Element im indischen Kultus[6]) entwickelt. Ich erinnere hier nur an die Somalieder des Rig-Veda, welche das ganze Arbeitsverfahren vom Sammeln des Krauts bis zum Stoßen und Auspressen desselben begleiten. So wird z. B. der Mörser angeredet:

1) Th. Baker, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden (Leipzig 1882), S. 59. Vgl. K. Th. Preuß, Globus XCI (1907), S. 185 ff.

2) Vgl. Mannhardt, Mythologische Forschungen, Kap. I. (Lityerses). Preller, Griech. Mythologie I, S. 601. Röm. Myth., S. 406 f. Ratzel, Völkerkunde I, 296. 394. 571.

3) Man vergleiche die Aussagen der Alten über die Entstehung der bukolischen Dichtung: Bucolici Graeci ed. Ahrens, p. 1 sq.

4) Vgl. z. B. Aristoph. Lysistr. 641 ff.

5) Deren gedenkt z. B. mit Bezug auf das Mahlen des Opfermehls frgm. adesp. Anthol., S. 1047, Nr. 21 (Bergk):

καὶ παχυσκελὴς ἀλετρὶς πρὸς μύλην κινουμένη.

6) Vgl. Hillebrandt, Das altindische Neu- und Vollmondsopfer, Jena 1879. Schwab, das altindische Tieropfer, Erlangen 1886.

Wenn du in jedem Hause auch,
O Mörserchen, wirst angeschirrt,
So töne doch am hellsten hier,
Gleichwie der Sieger Paukenschlag.

Und dir, o Mörserkeule, weht
Der Wind vor deinem Angesicht;
Dem Indra presse nun zum Trunk
Den Soma aus. o Mörser du!

Und darauf die beiden Preßplatten:

Die opfernd reichlich Kraft verleihn,
Sie sperren weit den Rachen auf,
Wie Rosse, welche Kräuter kau'n.

Ihr Bretter, presset beide heut'
Dem Indra süßen Somasaft,
Durch hohe Presser ihr erhöht!

Nimm, was noch in der Schale bleibt,
Den Soma gieße auf das Sieb,
Und bring ihn in den Lederschlauch![1])

Wie man sieht, folgt das Lied genau den einzelnen Arbeitsverrichtungen, die sich bei der heiligen Handlung ergaben, und das Gleiche läßt sich bei den Agni-Liedern beobachten, wo die Erzeugung des Reibfeuers und das ganze Opfer-Ritual in seinem Verlaufe anschaulich geschildert wird.

Und so scheint ein großer Teil der religiösen Dichtung sich ursprünglich eng an die rituellen Bewegungen angeschlossen zu haben, welche der Dienst der Götter erforderte, an die „Arbeit" der Priester und Kultgenossen; ja rhythmische Bewegung des Körpers und begleitender Gesang verschmelzen auf dieser Stufe der Entwicklung so sehr in eins, daß sie bei den Griechen mit einem Worte (μολπή) ausgedrückt

1) Nach der Übersetzung von H. Graßmann II, S. 28.

werden.[1]) Die große Rolle, welche der Tanz und der feierliche Taktschritt in ihrem älteren Kultus spielte, die mancherlei symbolischen, von Chorgesängen begleiteten Handlungen, welche nicht bloß den Dienst der Demeter, sondern auch den des Dionysos kennzeichneten, brauchen hier nicht weiter geschildert zu werden. Aber daran muß erinnert werden, daß vielfach im täglichen Leben Arbeit und Kultus fast unmerklich in einander übergingen. Am schönsten ist dies in der Homerischen Schilderung der Weinlese ausgedrückt, die auf dem Schilde des Achilleus abgebildet war: ein Fußpfad führt zu dem Rebgarten; darauf tragen muntere Jungfrauen und Jünglinge die süße Frucht in geflochtenen Körben, in ihrer Mitte ein Knabe, der die Phorminx spielt und dazu mit zarter Stimme ein schönes Linoslied singt; „jene aber folgen im Tanzschritt, alle zugleich mit den Füßen stampfend, unter Gesang und Jauchzen.“[2])

Fast alle Arbeiten, welche mit dem Weinbau in Beziehung stehen, haben ihre besonderen Lieder bei den Alten[3]), und viele gewiß auch ihren eignen Rhythmus, sodaß Tibull in doppeltem Sinne Recht haben dürfte, wenn er vom Weine sagt[4]):

Ille liquor docuit voces inflectere cantu,
Movit et ad certos nescia membra modos.

Die bekannteste dieser Arbeiten ist das Treten der gelesenen Trauben in der Kelterkufe (vgl. oben S. 50 und

1) K. O. Müller, Gesch. der griech. Litteratur I, S. 37. Vgl. das attische Priestergeschlecht der Eumolpiden: Preller a. a. O. I, 615 und oben S. 313.

2) Il. 18, 561—572. Anders faßt die Stelle M. Siebourg im Rhein. Mus. f. Philol. LVII, S. 305 ff. auf.

3) Reiche Stellensammlung bei Magerstedt, Der Weinbau der Römer (Bilder aus der röm. Landw.), S. 183 ff. Vgl. Nägele a. a. O., S. 110 ff.

4) El. I, 7, 37 f.

120 f.) Israeliten wie Griechen und Römer kannten dazu gehörige Lieder.

Τὸν μελανόχρωτα βότρυν
ταλάροις φέροντες ἄνδρες
μετὰ παρθένων ἐπ' ὤμων,
κατὰ ληνὸν δὲ βαλόντες,
μόνον ἄρσενες πατοῦσιν
σταφυλήν, λύοντες οἶνον,
μέγα τὸν θεὸν κροτοῦντες
ἐπιληνίοισιν ὕμνοις,
ἐρατὸν πίθοις ὁρῶντες
νέον ἐς ζέοντα Βάκχον· κτλ. [1])

Das laute Stampfen der Keltertreter erscheint dem Dichter hier geradezu als ein Preisen des Gottes neben ihren Gesängen, von deren mutwilligem Inhalt die weiter folgenden Verse eine Vorstellung geben. Man wird zugeben müssen, daß es hier einen Unterschied zwischen der unter lautem Gesang sich rhythmisch vollziehenden Tagesarbeit und der symbolischen Darstellung derselben bei der Festfeier des Dionysos kaum noch gibt.[2]) Als Vermittler zwischen beiden tritt auch

1) Anacreont. 58 (Bergk, S. 833).

2) Es ist uns bei Athen. V, S. 199[a] die Schilderung eines Festzugs erhalten, welchen Ptolemaios Philadelphos in Alexandria veranstaltete. Dort heißt es u. a.: ἑξῆς εἵλκετο ἄλλη τετράκυκλος μῆκος πηχῶν εἴκοσι, πλάτος ἑκκαίδεκα, ὑπὸ ἀνδρῶν τριακοσίων· ἐφ' ἧς κατεσκεύαστο ληνὸς πηχῶν εἴκοσι τεσσάρων, πλάτος πεντεκαίδεκα, πλήρης σταφυλῆς. ἐπάτουν δὲ ἑξήκοντα σάτυροι πρὸς αὐλὸν ᾄδοντες μέλος ἐπιλήνιον· ἐφειστήκει δ' αὐτοῖς σειληνός κτλ. — Vgl. L. Schneller, Kennst du das Land? (Palästina), 10. Aufl., S. 124: „Das Traubentreten gestaltete sich zu einem förmlichen Reigentanz, und in demselben Rhythmus, den die Füße auf die Trauben traten, sangen sie springend den fröhlichen Chorgesang, dessen Takt außer mit den Füßen wohl auch mit Cymbel, Tamburin und Triangel geschlagen wurde." — Schneller gibt S. 163 ff. auch eine geistvolle Skizze über die Entwicklung der hebräischen Musik und Metrik, die in allem Wesentlichen mit den in diesem Kapitel ausgeführten Gedanken übereinstimmt.

hier der Tanz ein, von dem sich die Fußarbeit der Keltertreter ja kaum unterscheidet.[1])

Einmal in die höhere Lebenssphäre der Festverherrlichung eingetreten, erfährt das natürlich aus der Arbeit erwachsene Dreigebilde von Körperbewegung, Musik und Dichtung eine rein künstlerische Ausgestaltung. Diese zeigt sich wohl zunächst in der reicheren Figuration der Körperbewegungen, dann in der gehaltvolleren Art der Liedertexte und ihrer Melodien. Schließlich wird das, was früher die bloße Nachahmung einer Arbeitsverrichtung war, zur Darstellung eines ganzen Menschenschicksals, das die bloße Mimik des tanzenden Chores nicht mehr völlig zu veranschaulichen vermag. Es tritt der Schauspieler hinzu, oder vielleicht richtiger gesagt: der Vorsänger wird zum Schauspieler, und so entsteht das attische Drama. Immer aber bleiben in ihm die Chöre der Hauptbestandteil der Tragödie und Komödie, wenn auch ihre Tänze und Lieder sich differenzieren.[2])

Wer die ältere Geschichte des antiken Dramas verstehen will, wird die mimischen Tänze der heutigen Naturvölker oder das Theaterwesen der Ostasiaten studieren müssen. Auf Schritt und Tritt wird er sich auf die rhythmisierte Körperbewegung zurückgeführt sehen, die an Arbeitsvorgänge anknüpft; ja, wenn wir einer Versicherung des Livius[3]) trauen dürfen, so wäre auch die altitalische Komödie aus tuskischen Tänzen entsprungen, die zuerst bloß mit Flötenbegleitung,

1) Longus, Past. II, 36 erwähnt die ἐπιλήνιος ὄρχησις der Hirten und Bauern; Seneca Ep. 15, 4 spricht von dem saltus saliaris aut fullonius, findet also, daß die Bewegungen bei dem altehrwürdigen tripudium der Salier mit den Arbeitsbewegungen der Walker identisch sind. Vgl. Tafel VII D.

2) Vgl. K. O. Müller, Gesch. d. griech. Litteratur II, S. 29 ff.

3) VII, 2.

aber ohne Text aufgeführt wurden und mit denen später die römischen Saat- und Erntegesänge verbunden worden wären.[1]) Wir hätten dann hier das erste Beispiel einer zeitweisen Loslösung des Gesanges von der Körperbewegung und könnten uns dadurch belehren lassen, daß das Drama in erster Linie ein mimisches, nicht ein poetisches Gebilde ist.

Aber die Nachricht des Livius ist unsicher, und so wird im Ganzen festzuhalten sein, daß die dramatische Dichtung alle drei Elemente der rhythmischen gesangbegleiteten Arbeit zunächst künstlerisch weitergebildet hat. Daß ihre Trennung erst in historischer Zeit sich vollzogen hat, ist bekannt. Vollständig ist sie nie durchgeführt worden. Ja wir haben in dem Musikdrama Richard Wagners eine Wiederanknüpfung an die ältesten Stadien dieser Entwicklung erlebt, die auch

1) Auf alle Fälle knüpft die Entstehung des nationalrömischen Dramas an ländliche Feste und Aufführungen an. Vgl. Teuffel, Gesch. d. röm. Litteratur § 3—9. Ribbeck, Gesch. d. röm. Dichtung, I, S. 8 ff. Die römischen Dichter (vgl. Tibull I, 51 ff., Lucret. V, 1390 ff., Hor. Ep. II, 1, 140 ff.) betrachteten es als ausgemacht, daß alle Poesie zuerst bei den Bauern und Hirten entstanden sei. — Von den mancherlei Vermutungen, die über das älteste römische Versmaß und die Entstehung seines Namens (versus Saturnius) vorgebracht worden sind, scheint mir die schon von den Alten vertretene, welche es mit dem Saatgott Saturnus in Verbindung bringt, allein haltbar. Vielleicht ist versus Saturnius nicht sowohl der Vers des Saatgottes, als der Vers des Säers. Daß das Kornsäen eine rhythmische Arbeit ist, weiß schon Plinius, N. H. XVIII, 54, und er schreibt geradezu vor, daß die Hand mit dem Schritte des rechten Fußes gleiches Zeitmaß beobachte, oder, wie man bei uns sagt, über das rechte Bein werfe. Während also die erste Bewegung des Sämanns darin besteht, daß der linke Fuß antritt und die rechte Hand in den Sack greift, hat er bei der zweiten gleichzeitig mit dem rechten Fuß vorzuschreiten und den Samen auszuwerfen. Dies bedingt ein stärkeres Auftreten des rechten Fußes. Das alles würde mit dem Metrum

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏔ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏔

vortrefflich stimmen. Noch heute wird in Italien beim Säen gesungen.

darin sich als „Renaissance" zu erkennen gibt, daß sie rhythmische Gestaltung der Bewegungen der Schauspieler-Sänger verlangt.

Etwas anders vollzieht sich die Verselbständigung der lyrischen und der epischen Dichtung. Da die älteren Arbeitsgesänge keinen feststehenden Text haben, sondern je nach Zeit und Gelegenheit improvisiert werden, so kann das Gedicht selbst auch zunächst noch keine selbständige Existenz gewinnen. Vielmehr ist es der musikalische Teil des alten Arbeitsprozesses, der erst zu einem Sonderdasein gelangt: die Melodie. Eine solche textlose Melodie verzeichnet z. B. Hagen[1]) aus Upolu mit der Bemerkung: „Der Text des Gesanges wird improvisiert und bezieht sich auf jüngst stattgefundene Ereignisse." Es ist also auch bei dieser freigewordenen Melodie das Wort mit der Weise durchaus nicht solidarisch, und das ist lange so geblieben. Spuren dieses Zustandes finden sich sogar noch bei vielen unserer älteren Volkslieder, die „nach bekannter Melodie" gedichtet sind.

Mit der Feststellung dieser Tatsache sehen wir uns unversehens vor eine neue Aufgabe gestellt. Denn nun ist es unmöglich, dem ewig wandelbaren Teile der alten dreigliedrigen Verbindung, der Dichtung, für sich nachzugehen. Es wird vielmehr notwendig, uns zuvörderst an das einzig Festbleibende, die Melodie, zu halten, und damit stehen wir vor der Frage nach der Entstehung der Musik. Bei ihrer Beantwortung kann ich mich sehr kurz fassen.[2])

Wir wissen bereits, daß die Geräusche vieler rhythmisch

1) a. a. O., Taf. XI, 5 und S. 24.

2) Dies um so mehr, als ich bezüglich der seitherigen Ansichten auf das betreffende Kapitel bei Grosse, Anfänge der Kunst, S. 265 ff., verweisen kann.

verlaufenden Arbeiten von sich aus musikalisch wirken. Ebenso steht vollkommen fest, daß die Naturvölker an der Musik allein den Rhythmus schätzen, während sie für die verschiedene Tonhöhe und für Harmonie keine Empfindung haben.[1]) Um also in ihrem Sinne jene Arbeitsgeräusche zur Höhe von Kunstgebilden zu erheben, kam es offenbar nur darauf an, die Töne, welche das Werkzeug bei der Berührung mit dem Stoffe abgab, zu verstärken und zu veredeln, ihren Rhythmus mannigfaltiger und dem Gefühlsausdruck angemessener zu gestalten.

Natürlich mußten zu diesem Zwecke die Arbeitswerkzeuge, zu welchen wir auch die Waffen zu rechnen haben, sich differenzieren. Es mußten ähnliche Vorrichtungen, wie sie bei der Arbeit bestanden, hergestellt und dabei versucht werden, die Schallwirkung nach Tonstärke und Klangfarbe zu vervollkommnen. Es lag nahe, daß man sich dabei in erster Linie an die Schlagrhythmen und Schlagwerkzeuge hielt, bei denen die erstrebte Art der musikalischen Wirkung am ausgesprochensten hervortritt und bei denen überdies der Spielmann ähnliche rhythmische Körperbewegungen auszuführen hat, wie bei der Arbeit. So entstanden aus Arbeitsinstrumenten Musikinstrumente, und es ist außerordentlich bezeichnend, daß unter ihnen die mehr rhythmischen als tonischen Schlaginstrumente am frühesten auftreten und noch heute bei den Naturvölkern am weitesten verbreitet und am beliebtesten sind. So vor allem Trommel und Pauke, Gong und Tamtam, Schallhölzer und -Stöcke, Klappern und Rasseln der verschiedensten Art.[2])

1) Grosse a. a. O., S. 270f.

2) Über die Musikinstrumente der Naturvölker findet man manches bei Ratzel, Völkerkunde I, 80. 179ff. 205f. 369f. 418f. 464. 466. 636. 687f., Schurtz, Urgeschichte der Kultur, S. 507ff., einiges auch bei

Die Trommel, bez. Pauke ist für manche Naturvölker das einzige musikalische Instrument geblieben; sie muß deshalb auch bei der Frage nach der Entstehung der Musik vor allen andern Instrumenten ins Auge gefaßt werden. Aber gerade bei ihr kann der hier angenommene Zusammenhang nicht einen Augenblick zweifelhaft sein; denn sie trägt in ihrer Form die Spuren ihres Ursprungs noch deutlich an sich. Sie ist nichts anderes als der mit einem Fell überspannte Getreidemörser, dessen weite Verbreitung über die bewohnte Erde wir bereits kennen gelernt haben, bei einzelnen Völkern auch ein ähnlich vorgerichteter Topf.[1]) Die primitiven Saiteninstrumente sind dem Bogen nachgebildet, der bekanntlich nicht bloß als Waffe, sondern auch als eigentliches Werkzeug gebraucht wird. Sie sind, soweit ich sehe, überall ursprünglich ebenfalls Schlaginstrumente — ich erinnere an das Plektron der Griechen —; das Reißen der Saiten und das Streichen derselben sind offenbar spätere

---

Grosse a. a. O., S. 274 ff. Letzterer faßt S. 277 die charakteristischen Züge der primitiven Musik folgendermaßen zusammen: „Auf der untersten Kulturstufe überwiegt die Vocalmusik über die Instrumentalmusik. Beide bewegen sich nur in kurzen einstimmigen Melodien. Polyphonie und Symphonie sind unbekannt. Von den beiden Faktoren der Melodie ist der Rhythmus vorherrschend entwickelt, während die Harmonie sehr mangelhaft ausgebildet ist. In dieser letzten Beziehung unterscheiden sich die primitiven Melodien von den unseren — abgesehen von der Verschiedenheit der Intervalle — erstens durch die geringe Mannigfaltigkeit der Töne und zweitens durch das Schwanken der Tonhöhe."

1) So bei den Nilschiffern die Darabukka: Junkers Reisen in Afrika I, S. 175, Anm. 2. Die Trommel der Bassutos n'est autre chose, qu'une calebasse ou un pot d'argile recouvert d'une peau fortement tendue: Casalis a. a. O., p. 156. — Abbildungen und weitere Beispiele jetzt bei Frobenius, Aus den Flegeljahren der Menschheit (Hannover 1901), S. 62 ff. und Ankermann, Die afrikanischen Musikinstrumente, S. 48 ff.

Erfindungen.[1]) Die Blasinstrumente scheinen durchweg jüngeren Ursprungs zu sein. Übrigens treten sie bei den Naturvölkern sehr zurück; am häufigsten sind die vorzugsweise rhythmisch wirkende Flöte und die Rohrpfeife. Bei den alten Griechen noch war bekanntlich die Flöte in erster Linie Taktierungs- und Begleitungsinstrument.[2])

Man darf natürlich nicht erwarten, auf dem hier angedeuteten Wege die Entstehung sämtlicher Arten von Musikinstrumenten zu erklären. Einmal von der Arbeit emanzipiert, kann die Musik auch in der Wahl ihrer technischen Mittel freier verfahren, und bei den europäischen Kulturvölkern blickt sie ja auf eine Entwicklung von mehreren Jahrtausenden zurück. Nur die erste Loslösung von der Arbeit sollte gezeigt werden, und wenn wir den dafür gefundenen Weg weiter verfolgen, so erkennen wir leicht, daß mit der Umgestaltung des Arbeitsgeräts zum Musikinstrument noch lange keine selbständige Instrumentalmusik gegeben war. Denn einerseits ergeben die bloßen Schlaginstrumente keine volle ästhetische Wirkung,

1) Anderer Ansicht scheint E. B. Tylor, Einleitung in das Studium der Anthropologie und Civilisation, übers. von G. Siebert, S. 352 f. — Eine Übergangsstufe zwischen Arbeits- und Musikinstrument scheint die Pukuta der Mincopies (oben S. 52) zu bezeichnen.

2) Nachträglich finde ich die hier vorgetragene Ansicht über die Entstehung der Musik schon in dem griechischen Mythos von den Daktylen ausgesprochen, die man „für die Erfinder des musikalischen Klangs und des Taktes hielt, wozu die Kunst der Schmiede von selbst Anleitung gab, daher die Daktylen für die Lehrer des Paris in der Musik galten". Preller, Gr. Mythol. I, 519. — Wie sehr die Schlaginstrumente bei den Griechen den ganzen Charakter der Musik bestimmten, zeigt der Gebrauch der Wörter κρούειν (= κόπτειν) und κροῦσις für musizieren überhaupt. Man sagte κρούειν αὐλόν, κρέμβαλον, φόρμιγγα, κιθάραν, λύραν u. s. w. und nannte jedes auf einem Instrumente vorgetragene Tonstück κροῦμα oder κροῦσμα, z. B. κρούματα τὰ ἐν αὐλητικῇ, καλπιστικά bei Poll. 7, 88. 4, 84.

anderseits war damit, daß die alten Arbeitsmelodien keinen festen Wortinhalt hatten, nicht gesagt, daß sie nunmehr ohne Wortbegleitung überhaupt zum künstlerischen Vortrag gelangen konnten. Der Gesang bleibt vielmehr nach wie vor die Grundlage des neuen Kunstgebildes; die mit eigens dafür geschaffenen Werkzeugen hervorgebrachte Musik weist ihm Maß und Gang an; aber diesen empfängt sie doch selbst wieder nur von den rhythmischen Armbewegungen, welche nötig sind, die Instrumente zu schlagen, und überdies begleitet beide auch noch die durch den Tanz in das Gebiet der Kunst erhobene taktmäßige Körperbewegung, die mit den Armbewegungen der Spielleute korrespondiert und mit diesen die Ursache des das Ganze zusammenhaltenden Rhythmus wird.

Am deutlichsten ist dies in der Entwicklung der Lyrik zu erkennen. Ihre Sondergeschichte beginnt überall, wo wir sie weit genug zurückverfolgen können, mit der volkstümlichen Form des Tanzliedes, das sich aus der dritten Gattung unsrer Arbeitslieder entwickelt hat, zunächst so, daß die Körperbewegungen der Tanzenden und das begleitende Musikinstrument den Rhythmus ergeben, dem der aus dem Stegreif hinzugefügte Liedertext zu folgen hat.[1]) Die Bewegungen der Stimmen empfangen ihr Maß von den Bewegungen des Körpers und werden aufs innigste mit ihnen verflochten.[2]) Manchmal wird schon auf dieser Stufe die Ausübung des

1) Beispiele solcher Improvisation beim Tanze, Talvj a. a. O., S. 60 f. und namentlich in der reichen Sammlung von Joest, Intern. Archiv f. Ethnogr. V. — Vgl. auch Passarge, Adamaua, S. 476: „Die Haussa und Fulbe Adamauas hatten je eine Melodie, welche sie stundenlang mit großer Ausdauer sangen. Der improvisierte Text war dabei die Hauptsache." Die beiden nationalen Tanzmelodien sind a. a. O., S. 477 mitgeteilt.

2) Über den Tanz der Buschmänner, Ratzel, Völkerkunde I, S. 688.

Tanzes zu einem Berufe, und damit ist weiter gegeben, daß die Erfindung neuer Tanzweisen und Liedertexte an einzelne übergeht. Die zweite Stufe der Entwicklung zeigt uns den vom Tanze abgelösten musikbegleiteten Gesang. Der musikalische Sinn hat sich inzwischen genugsam entwickelt, um selbständig die Überlieferung vorhandener und die Schaffung neuer Melodien zu bewerkstelligen. Aber das Wort ist mit der Weise noch aufs engste verbunden, jedoch so, daß die letztere den festeren Bestandteil ausmacht. Sie wird durch ein Instrument angegeben, oder es wird wenigstens mit den Händen der Takt zu dem Gesange geschlagen. Die Gabe der Improvisation ist noch immer sehr rege.[1]) Sänger und Dichter sind also noch eine Person; aber nur den begnadeten unter ihnen gelingt die Erfindung eigner Melodien. Die dritte Stufe beginnt mit dem Wegfallen der musikalischen Begleitung. Die lyrische Dichtung bringt immer noch Lieder hervor; aber sie werden von einzelnen zu bekannten Melodien gedichtet und gehen dann in den allgemeinen Gebrauch über. Es ist die Periode des Volksliedes in dem Sinne, in welchem dieser Ausdruck gewöhnlich verstanden wird. Erst die vierte Stufe ergibt die eigentliche lyrische Kunstpoesie; es vollzieht sich eine Scheidung: auf der einen Seite entsteht das reine (melodienlose, bloß auf dem Wortrhythmus beruhende) Gedicht, die „gebundene Rede", auf der andern die reine (der Worterklärung entwachsene Instrumental-)Musik.[2]) Damit trennt

1) Beispiele bei Talvj a. a. O., aus Indien S. 18, Afghanistan S. 25. 41, Persien S. 26; aus Tibet: Landor a. a. O., S. 91; aus dem Sudan: R. Semon, Mitt. d. afrikan. Gesellschaft in Deutschland V, S. 31.

2) Die ganze vierstufige Entwicklung ist in typischer Weise in der Geschichte der griechischen Lyrik zu erkennen. Die erste Stufe wird durch die chorische Dichtung repräsentiert mit ihren Hymnen, Paianen, Dithyramben, Prosodien, Parthenien, Hyporchemen u. s. w., welche sich alle

sich vom Dichter der Komponist und von beiden oft wieder der Rezitator und der ausübende Musiker. Die Arbeitsteilung wird so weit geführt als möglich. Mit der Sonderexistenz von lyrischer Poesie und Musik ist die Möglichkeit auch einer Sonderentwicklung beider gegeben; jede vervollkommnet für sich ihre Technik und nutzt die ihr eigentümlichen Mittel aufs äußerste aus; schließlich gelangen sie zu Gestaltungen, welche kaum mehr die frühere Gemeinschaft ahnen lassen.

Minder deutlich ist der Entwicklungsgang der epischen Poesie zu erkennen. Zwar haben sich in den im vierten und fünften Kapitel mitgeteilten Arbeitsgesängen Beispiele erzählender Dichtung nachweisen lassen. Ein chinesisches Weberinnenlied, das sogar in seinen Eingangsworten den Ton des Weberschiffchens nachahmt, berichtet von den Taten einer kriegerischen Jungfrau[1]); auf den Faröern singt man die Heldenlieder in den Spinnstuben und zum Reigentanze[2]), und Ähnliches finden wir auch bei den Alten.[3]) Aber bis zur Stufe des Tanzliedes läßt sich von einer epischen Dichtung eigentlich nicht sprechen, oder vielmehr ihre Entwicklung fällt bis dahin mit derjenigen des Dramas zusammen. Dann trennen sich ihre Wege. Das Drama bildet das orchestisch-mimetische

den rhythmischen Forderungen des Reigentanzes anpassen. Daneben als Repräsentantin der zweiten Stufe die melische Lyrik, die bloß unter Musikbegleitung gesungen wird. Beide gelangen bei den Griechen früh zur Kunstform, während sie anderwärts nur in volkstümlicher Weise sich ausgestalten. Es folgt in der Entwicklung das bloß gesungene Lied (ohne Begleitung) und weiterhin auf der einen Seite die selbständige Musik (ψιλὴ αὐλησις, ψιλὴ κιθάρισις), auf der andern die bloß gesprochene Dichtung (ψιλὴ ποίησις).

1) Talvj a. a. O., S. 38ff. — Vgl. oben S. 69. 80. Anm. 4. S. 159ff.

2) Vgl. oben S. 325 und Hammershaimbs Faerøsk Anthologie (1891) I, S. 42f. Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde III (1893), S. 292.

3) Vgl. oben S. 84 und Bergk, Griech. Literaturgeschichte I, S. 349.

Element weiter aus; das Epos streift dieses allmählich ab. Wo uns die sogenannten Heldenlieder zuerst als eine besondere Gattung entgegentreten, werden sie nur noch gesungen (ἀοιδή bei Homer), und zwar in der Regel unter Begleitung eines Musikinstruments (z. B. der Phorminx bei Homer, der Gusla bei den Südslaven, der Balalaika bei den Kirgisen), oft vom ganzen Stamme in der Weise der Volkslieder, nicht selten aber auch von berufsmäßigen Sängern, die um Lohn ihr Gewerbe treiben.[1]) Sie sind aber auch hier von der Körperbewegung noch nicht völlig frei (vgl. oben S. 336f.), und es ist kaum mehr zu bezweifeln, daß sie noch auf der Stufe des Tanzliedes ebenso innig mit ihr zusammenhingen wie die

1) Um außer den Homerischen Aöden noch einige Beispiele anzuführen, verweise ich auf Talvj a. a. O., S. 17 (Inder), 26 (Afghanen), 29 (Kalmücken), 33 (Kurden), 87 (Mandingo); ferner Casalis a. a. O., S. 158 (Bassutos), Wissmann, Wolf u. s. w., Im Innern Afrikas, S. 253. Stanley, Durch den dunkeln Weltteil II, S. 506. Mehreres auch bei Bruchmann, Poetik, S. 180ff. — Daß die Zwischenstufe des epischen Tanzliedes hier ausgeschlossen werden mußte, liegt auf der Hand; wo es vorkommt, ist es als Vorstufe des Dramas aufzufassen. Immerhin will ich wenigstens ein Zeugnis für diese Stufe hier anführen. „Die Indianer kommen zu Zeiten auch in der Absicht zusammen, ihre kriegerischen Taten durchzuerzählen, welches halb singend oder in einer Art von Rezitativ geschieht. Der älteste unter den Kriegern erzählt zuerst; dann folgen die übrigen dem Alter nach in der Reihe, und dazu schlägt die Trommel immerfort, um gleichsam die Erzählung noch mehr in die Wirklichkeit zu versetzen. Nachdem ein jeder, wie ihn die Reihe traf, eine kurze Erzählung vorgetragen hat, fangen sie wieder in eben der Ordnung an und fahren in einer Art von abwechselndem Gesange in der Runde fort, bis ein jeder mit seiner Erzählung zu Ende ist." Wie aus dem Zusammenhange hervorgeht, findet die Rezitation zum Tanze statt. Joh. Heckewelders Nachricht von der Geschichte, den Sitten und Gebräuchen der indianischen Völkerschaften, welche ehemals Pennsylvanien und die benachbarten Staaten bewohnten, übers. v. F. Hesse, Göttingen 1821, S. 333.

dramatischen und die lyrischen Gesänge. Das alles erweist die Epik — ganz im Gegensatze zu der herrschenden Auffassung — entwicklungsgeschichtlich als eine jüngere poetische Formation. Ihre weitere Geschichte ist bekannt. Sie hat sich vom musikalischen Vortrag völlig frei gemacht, sobald sie schriftlich fixiert werden konnte, und damit ist auch eine Konsolidation des Inhalts Hand in Hand und die Liedform völlig verloren gegangen. —

Unsere Darstellung hat einen Entwicklungsgang offen gelegt, der vom Zusammengesetzten zum Einfachen führt. Wie aus dem Einfachen wieder ein Zusammengesetztes wird, nachdem Musik und Poesie dem Gängelbande der Körperbewegung entwachsen sind, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Es gehört das in die Geschichte dieser Künste. Wenn aber in der selbständigen künstlerischen Ausgestaltung von Musik und Poesie das, was anfänglich als das Wesentliche erschien, in den Hintergrund tritt, und später aufgenommene Elemente jetzt wichtiger erscheinen können, wenn jede von beiden Künsten einem ihrer eignen Natur angehörigen Entwicklungsgesetze zu folgen scheint, wenn wir heute rhythmisierte Rede nicht für sich schon Poesie und rhythmisierten Schall nicht Musik nennen, so hat das darin seinen Grund, daß unser ästhetisches Empfinden im Laufe der Kulturentwicklung Wandlungen erfährt, deren Tragweite man sich einigermaßen wird zur Anschauung gebracht haben, wenn man an den Geschmackswechsel denkt, der sich oft in der kurzen Spanne Zeit einer einzigen Generation vollzieht. Von dem gebundenen Rhythmus des alten, dem vollen Leben angehörenden und dem Leben dienenden Arbeits-, Spiel- und Tanzgesanges bis zu der freien Bewegung des modernen, am Schreibtische ersonnenen Gedichtes, das nur gelesen oder im besten Falle deklamiert wird, für sich

aber vollkommen ausreicht, um uns ästhetischen Genuß zu verschaffen, ist ein ungeheurer Weg, den auch unter den Kulturnationen nur der Gebildete ganz zurückgelegt hat. Die große Masse des Volkes dagegen genießt auch heute noch die Poesie nur im Liede; ihr ästhetisches Empfinden bedarf noch stärkerer Reizmittel und kann durch die „poetische Schönheit" allein gar nicht oder nur in sehr schwachem Maße hervorgerufen werden. Und Ähnliches gilt von der musikalischen Komposition.

Das scheint mir von denjenigen übersehen worden zu sein, welche von den ästhetischen Kategorien der Kulturvölker ausgehend den Weg zum Ursprung der Poesie und Musik zu finden versucht haben, und darum haben ihre Konstruktionen auch so wenig befriedigt.[1]) Ich halte es nicht für meine Aufgabe, auf Aufstellungen dieser Art hier näher einzugehen, zumal da sie von dem eigentlichen Felde meiner wissenschaftlichen Arbeit weit ab führen.

Dagegen möchte ich noch mit einigen Worten einer Einwendung begegnen, die gegen den von mir verfolgten Weg wohl erhoben werden kann und die der eigentümlichen psychisch-physischen Doppelnatur desjenigen Elements, das ich in den Vordergrund gestellt habe, des Rhythmus, entnommen ist.

Jedermann weiß, wie stark rhythmische Musik auf unsere motorischen Nerven einwirkt, wie sie Bewegungen des Kopfes,

1) Man vergleiche z. B. das lange Kapitel über den Ursprung der Poesie in W. Scherers Poetik, S. 73—118 und die auf dem einzig zuverlässigen Wege der ethnographischen Forschung gewonnenen Ergebnisse von Grosse, Anfänge der Kunst, S. 222—264. Der erstere sieht u. a. in dem Erotischen ein „Urmoment der Poesie"; der letztere glaubt konstatieren zu können (S. 233), daß in der Poesie der Naturvölker das Erotische überhaupt kaum vorkommt. Leider hat Grosse der formalen Seite des Gegenstandes zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, und darum können seine Untersuchungen in diesem Kapitel auch nicht befriedigen.

der Arme, der Füße hervorruft, oder wie wenigstens in diesen Gliedern ein starker Drang empfunden wird, Marsch- oder Tanzmusik mit Körperbewegungen zu begleiten. So große Fortschritte nun auch die psychologische Analyse der rhythmischen Gefühle durch die bahnbrechenden Untersuchungen von W. Wundt[1]) gemacht hat, so scheint es doch nicht gelungen zu sein, auf physiologischem Gebiete gleich sichere Ergebnisse zu erzielen. Vor allem scheint noch die Brücke vollständig verborgen zu sein, welche psychische und organische Wirkungen des Rhythmus mit einander verbindet.[2])

Unter diesen Umständen bleibt der Vermutung auf unserem Gebiete noch ein weites Feld, und dies um so mehr, als auch nach der psychischen Seite der Rhythmus der Körperbewegung weniger eingehend untersucht zu sein scheint als der Musik- und Sprachrhythmus. Insbesondere könnte man auf den Gedanken kommen, daß an dem letzteren das rhythmische Gefühl der Menschen sich zuerst entwickelt habe und darnach für die Erleichterung der Arbeit in der Weise ausgenutzt worden sei, wie wir oben gesehen haben.[3]) Es würde

1) Vgl. insbesondere dessen Physiologische Psychologie II[4], S 84 ff. 280 ff. und Grundriß der Psychologie, S. 170 ff. 174 ff. 195 f.; außerdem Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, Leipzig 1894.

2) Vgl. Meumann a. a. O., S. 23 ff.

3) So namentlich die Musikschriftsteller, welche dem Arbeitsrhythmus Beachtung geschenkt haben, und die Ästhetiker. Vgl. z. B. Hennigk, Grundriß der Geschichte der Musik bei den Völkern des Altertums (Dresden 1837), S. 14 f. und R. Benedix, Das Wesen des deutschen Rhythmus, S. 9 f. Besonders aber sind die Schriftsteller der sog. Musico-Medizin, welche in den dreißiger und vierziger Jahren blühte, diesem Gesichtspunkte nachgegangen. Vgl. z. B. P. J. Schneider, Die Musik und Poesie nach ihren Wirkungen historisch-kritisch dargestellt (System einer medizinischen Musik), Bonn 1835, Teil I, S. 324: „Betrachten wir die

dann der ganze Gang der Entwicklung in einer der unsrigen genau entgegengesetzten Weise zu konstruieren sein.

Allein dem widerspricht in erster Linie der Umstand, daß auch ohne die Unterstützung des Tonrhythmus unsere Körperbewegungen bei gleichmäßig fortgesetzten Arbeiten sich von selbst rhythmisch gestalten.[1]) Sodann müßte doch auch die

---

Wirkung, welche der Rhythmus auf den Körper äußert, so ist offenbar, daß er, wenn das Willensvermögen auf die Muskelbewegung geringen Einfluß geäußert hat, specifisch auf die Muskelnerven und auf den ganzen Körper einwirke, indem die Erfahrung lehrt, daß von Krämpfen begleitete Bewegungen bei Anwendung von Musik und bei Schmälerung des Willens sich nach Melodie und Taktordnung richten; ja, jene sollen sogar zuweilen gleich, im Falle rhythmische Folge gänzlich fehlt, unterdrückt werden. Der Rhythmus also, kann man sicher behaupten, ist kein Produkt der Kunst, sondern ein in unserem tiefsten Seyn urgründliches Wesen. Ihn selbst schaffen können wir nicht; er liegt in der animalischen Natur, gleichsam ein Atom unseres Grundstoffes ... Nur da, wo die Natur einfacher Mechanik das Spiel der Einbildungskraft nicht hemmt, wo also das Urmenschliche dem Naturmenschen näher liegt, kann der Rhythmus seine Anwendung finden. — Die Schuhputzer, Haarkräusler, Kornschnitter, Spinner und Weber, alle Hand- und Fußarbeiter, die den Körper anstrengen, ohne den Geist zu beschäftigen, suchen und finden Hülfe beim Rhythmus; oder vielmehr allen diesen bietet er, ohne daß sie wissen wie, seine unverächtliche Hülfe an. Ich bin überzeugt, daß in Fabriken und Manufakturen wenigstens ein Sechstel durch rhythmische Beihülfe gewonnen wird, sei es durch den ermunternden Rhythmus der Volkslieder, oder selbst durch die Regelfolge in den fortrückenden Bewegungen der verschiedenen Manipulationen." Vgl. E. Hanslik, Vom Musikalisch-Schönen (7. Aufl.), S. 119 f.

1) Es könnte auch auf die Entwicklung des Kindes hingewiesen werden, die Wundt, Grundriß der Psychologie, S. 344 f., so schildert: „In den ersten Lebensmonaten beginnt es (das Spiel des K.) als Erzeugung rhythmischer Bewegungen der eigenen Glieder, der Arme und Beine, die dann auch auf äußere Gegenstände, mit Vorliebe namentlich auf schallerregende oder auf lebhaft gefärbte, übertragen werden. In ihrem Ursprung sind diese Bewegungen offenbar Triebäußerungen, die durch bestimmte Empfindungsreize ausgelöst werden und deren zweckmäßige

Entstehung des sprachlichen und musikalischen Rhythmus bei dieser Hypothese selbst wieder erklärt werden. Und endlich scheint es falsch, das entwickelte rhythmische Gefühl des Kulturmenschen, das sich allerdings vorzugsweise am sprachlichen und musikalischen Rhythmus ausbildet, auf die Anfänge des Menschengeschlechts zu übertragen.

Gewiß wird der poetische und musikalische Rhythmus, so lang er besteht, die Seelen der Menschen bezaubert haben. „Der Rhythmus ist ein Zwang", sagt Fr. Nietzsche[1]) in einer sehr interessanten Ausführung über den Ursprung der Poesie; „er erzeugt eine unüberwindliche Lust nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Takte nach — wahrscheinlich, so schloß man, auch die Seele der Götter! Man versuchte sie also

---

Coordination auf vererbten Anlagen des zentralen Nervensystems beruht. Die rhythmische Ordnung der Bewegungen, sowie der von ihnen hervorgerufenen Gefühls- und Schalleindrücke, erzeugt dann aber sichtlich Lustgefühle, die sehr bald die willkürliche Wiederholung solcher Bewegungen veranlassen." Vgl. auch oben S. 357.

1) Die fröhliche Wissenschaft (Leipzig 1887), S. 105. Sein Gedanke ist übrigens kaum neu zu nennen. Schon Goethe sagt in seinen Maximen und Reflexionen (Cottasche Ausg. der Werke von 1833, Bd. 49, S. 58): „Der Rhythmus hat etwas Zauberisches, sogar macht er uns glauben, das Erhabene gehöre uns an." Und Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Buch III, § 51: „Ein ganz besonderes Hülfsmittel der Poesie sind Rhythmus und Reim. Von ihrer unglaublich mächtigen Wirkung weiß ich keine andere Erklärung zu geben, als daß unsere an die Zeit wesentlich gebundenen Vorstellungskräfte hiedurch eine Eigentümlichkeit erhalten, vermöge welcher wir jedem regelmäßig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen. Dadurch werden nun Rhythmus und Reim teils ein Bindemittel unserer Aufmerksamkeit, indem wir williger dem Vortrag folgen, teils entsteht durch sie in uns ein blindes, allem Urteil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene, wodurch dieses eine emphatische, von allen Gründen unabhängige Überzeugungskraft erhält."

durch den Rhythmus zu zwingen und eine Gewalt über sie auszuüben." Aber diese zwingende Gewalt wohnt doch auch dem bloßen Rhythmus der Körperbewegung inne, wo irgend bei einem Naturvolk die Gemüter im Tanze sich bis zur Raserei aufregen und kein anderer Ton zu vernehmen ist als der Schall der Füße und etwa noch das Klatschen der Hände. Gewiß finden Wechselwirkungen zwischen dem Rhythmus der Töne und demjenigen der Körperbewegungen statt, die durch das psychische Centrum vermittelt werden, und die Rückwirkungen des musikalischen Rhythmus auf den menschlichen Organismus haben im Verlaufe der oben geschilderten Entwicklung ohne Zweifel an Bedeutung gewonnen. Damit ist aber über die Priorität der einen oder der andern Rhythmusart nicht das Geringste entschieden.

Bei jeder derartigen Untersuchung wird ja immer der Ausgangspunkt mehr oder weniger willkürlich gewählt werden können. Für die Beurteilung des wissenschaftlichen Wertes einer Theorie wird es aber immer darauf ankommen, auf welchem Wege die größte Zahl von Erscheinungen zutreffend erklärt werden kann. Unter diesem Gesichtspunkte möchte auch der Inhalt des vorstehenden Kapitels gewürdigt werden.

VIII.

Frauenarbeit und Frauendichtung.

Was die Völker bei ihrer Arbeit singen, hat dieses Buch auf vielen Seiten gezeigt. Was sie aber singen, das denken und dichten sie auch bei der Arbeit. Darüber kann nach den zahlreichen mitgeteilten Proben und den Berichten der Beobachter kein Zweifel bestehen: die Arbeitenden selbst sind auch die Dichter ihrer Arbeitsgesänge. Manche der letzteren sind unmittelbar bei der Arbeit entstanden in dem Augenblicke, als sie von unsern Berichterstattern beobachtet wurden; andere hängen mindestens so fest an der Tätigkeit, zu der sie gesungen werden, daß sie gar nicht losgelöst von ihr gedacht werden können. Nur ganz vereinzelt ist einmal ein allgemeines Volkslied in die Arbeitssphäre eingedrungen, und dies auch nur bei Völkern von vorgeschrittener Entwicklung. Weit zahlreicher aber müssen die Fälle sein, in welchen bei der Arbeit entstandene Gesänge erst zu Tanz- oder Kultliedern und dann zu allgemeinen Volksliedern geworden sind. Auf diesem Wege werden naturgemäß viele die auf die Arbeit Bezug nehmenden Stellen durch Abschleifung verloren haben; sie sind darum aus den überlieferten Volksliederbeständen heute nicht mehr auszusondern.

Ist die Beweisführung des letzten Kapitels richtig, so haben wir in den Arbeitsgesängen den Niederschlag des ältesten und ursprünglichsten poetischen Schaffens der Völker zu erblicken. Es müssen demnach diese Gesänge bei ihrer engen Beziehung

zur materiellen Arbeit noch die Ordnung dieser Arbeit im Haushalt der Völker widerspiegeln. Schon das fünfte Kapitel bot uns Gelegenheit, ein Stück dieser Ordnung, das Ethnographen und Nationalökonomen bis dahin fast ganz unbeachtet gelassen haben, und das hinter der Stufe der Sklaverei und Leibeigenschaft weit zurückliegt, in helles Licht zu setzen: die Bittarbeit.

Aber die Bittarbeit tritt im Leben dieser Völker immer nur bei besonderen Gelegenheiten auf; sie will außerordentlichem Bedürfnis genügen, dem die schwachen Kräfte des einzelnen Hausstandes nicht gewachsen sind. Die Arbeitsaufgaben dagegen, welche in jedem Hause Tag für Tag in gleicher Weise wiederkehren, werden von ihr nicht berührt. Für sie hat ein anderer Teil der älteren Sozialordnung ausschlaggebende Bedeutung: die Verteilung der zur Befriedigung des Hausbedarfs notwendigen Arbeit auf die beiden Geschlechter.

Längst war bekannt, daß auf den älteren Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung ein großer Teil der produktiven Arbeit den Frauen obgelegen hat und daß im Laufe des Kulturfortschritts eine Verschiebung stattgefunden hat, dergestalt, daß der Mann nach und nach alle Teile der Produktion übernommen hat, während der Frau nur die Regelung des Konsums in der Haushaltung geblieben ist. Aber das jener alten Arbeitsverteilung zu Grunde liegende Prinzip ist doch erst in letzter Zeit aufgehellt worden. Es besteht in der Hauptsache darin, daß der Frau alle Arbeit zufällt, die mit der Gewinnung und Verwendung der Pflanzenstoffe zusammenhängt, auch die Herstellung der dabei nötigen Vorrichtungen und Gefäße, dem Manne Jagd, Fischfang, Viehzucht und ebenfalls die Beschaffung der dazu erforderlichen Waffen und Werkzeuge.[1])

1) Vgl. meine Entstehung der Volkswirtschaft (6. Aufl.), S. 30 ff.

In das Arbeitsgebiet der Frau fielen somit von vorn herein verschiedene sehr langwierige und mühsame Arbeitsprozesse, wie das Stampfen und Mahlen des Getreides, das Backen des Brotes, die Zubereitung von Speisen und Getränken, die Töpferei, meist auch die Verarbeitung der Spinnstoffe. Ein großer Teil dieser Tätigkeiten erfordert schon aus technischen Gründen rhythmische Gestaltung, während das Arbeitsgebiet, auf dem der einzelne Mann wirkt, dazu viel weniger Gelegenheit bietet. Dazu kommt, daß auf früher Entwicklungsstufe die Frauen gesellig bei den Hütten oder in den Feldern arbeiten, während der Mann einsam im Walde das Wild beschleicht. Daraus läßt sich ganz allgemein schließen, daß die Frau früh in viel umfassenderem Maße auch liederschaffend tätig geworden sein muß als der Mann.

Unsere Sammlung von Arbeitsgesängen kann allerdings zur Erhärtung dieser Annahme wenig beitragen. Es ist das aber nicht auffällig. Denn da diese Sammlung vorzugsweise aus litterarischen Quellen zu schöpfen hatte, so müssen in ihr die Kultur- und Halbkulturvölker in weit umfassenderem Maße vertreten sein, als die Naturvölker. Dazu kommt die große Abgeschlossenheit des weiblichen Geschlechtes bei vielen hier in Betracht gezogenen Nationen, die der Sammlung und Aufzeichnung der Frauenlieder, zumal durch Fremde, fast unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet.[1]) Dennoch sind unter 100 Liedertexten unsrer Sammlung, die zur Einzelarbeit gesungen werden, kaum weniger als sechzig poetische Schöpfungen arbeitender Frauen; die zu Gleichtakt- und Wechseltaktarbeit gehörigen sind naturgemäß fast ausschließlich Männerlieder,

1) Vgl. oben S. 63f. und 69. Grierson bemerkt ausdrücklich, daß er die von ihm veröffentlichten indischen Frauenlieder ohne die Hülfe eines angesehenen Eingeborenen nicht hätte sammeln können.

während die zur Regulierung der Massenarbeit gesungenen Texte des fünften Kapitels, soweit ihr Gedankeninhalt einen Rückschluß auf die Urheber gestattet, sich ziemlich gleichmäßig auf beide Geschlechter verteilen mögen. Auch unter den Tanz- und Spielliedern sind hervorragende Beispiele der Frauendichtung, und die Kinderlieder werden sicher bei allen Völkern bis auf einen ganz geringen Teil ebendaher stammen, woher das Kind seine erste leibliche Nahrung erhält.

Daß die Frauen bei den meisten primitiven Völkern fleißig singen, wird durch zahlreiche Zeugnisse bestätigt. Bei den Mincopie hat jede Frau ebenso gut ihr eignes, von ihr selbst komponiertes Lied, wie jeder Mann.[1]) Auch bei den Indianern in Neu-Californien hatten die Weiber ihre besonderen Gesänge und ihre eigene Art zu tanzen.[2]) Bei den Koluschen, wo der Tanz allein den Männern zukommt, „ersetzen die Frauen die Stelle der Musikanten und singen, meist im Dreiachteltakt, eine nicht unharmonische Melodie".[3]) Auf den Fidschi-Inseln singen Männer aus den höheren Ständen nie, sondern nur Frauen und Kinder; auf den Radak-Inseln werden die Gesänge, obwohl sie sich ausschließlich auf Krieg und Seefahrt beziehen, von den Weibern vorgetragen. Auf Lukunor (Karolinen-Archipel) gab es Lieder, die nur von Frauen, und andere, die nur von Männern gesungen werden durften. Die Australier lassen sich durch die Gesänge ihrer Weiber zu den leidenschaftlichsten Handlungen anstacheln.[4]) Die Spott- und Schimpflieder der Hottentottinnen sind berüchtigt.

1) Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Br., XX, p. 184.

2) G. H. von Langsdorff, Bemerkungen auf einer Reise um die Welt (Frankfurt a. M. 1812) II, S. 169.

3) a. a. O. II, S. 98.

4) Diese und ähnliche Notizen mehr bei Simmel in der Ztschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachwissenschaft, XIII, S. 282 f.

Singen ist auf dieser Stufe überall gleichbedeutend mit dichten und komponieren. Daß in Afrika die Negerinnen bei ihrer Arbeit Gesänge improvisieren, haben mehrere Reisende bezeugt, die von ihnen besungen worden waren (S. 67. 84). Auf den Molukken singen nach Joest die Mädchen so gut ihre Tanzlieder aus dem Stegreif wie die jungen Männer. In Kamtschatka sind die Frauen die Dichterinnen und Komponistinnen, und von den Botokuden wird ausdrücklich bezeugt, daß sich die Weiber wie die Erfindung neuer Worte, so auch diejenige neuer Lieder und Klagegesänge angelegen sein ließen. Selbst bei Indern nnd Chinesen, Arabern und Kabylen gibt es eigne Frauenlieder, die nur unter den Frauen entstanden sein können, ausschließlich von ihnen gesungen, von Geschlecht zu Geschlecht übertragen und von begabten Sängerinnen durch poetische Neuproduktion vermehrt werden.[1])

Ja, es scheinen unter den Naturvölkern Stämme vorzukommen, bei denen es überhaupt nur von Frauen ersonnene Gesänge gibt. So bemerkt der Herausgeber einer Sammlung von Liedern und Sangesweisen der Wanyamwesi in Ostafrika[2]): „Um von den dichtenden Personen zu reden, so ist zuerst das eine zu sagen, daß nicht Männer die Dichter sind, sondern

1) Reiche Stellensammlung bei Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, S. CLII—CLVII und Psychologie der Volksdichtung, S. 90 ff. Vgl. auch O. T. Mason, Womans share in primitive culture (London 1895), chap. VIII. IX und Scherer im Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Litteratur I, S. 204.

2) Mitteilungen des Seminars für oriental. Sprachen zu Berlin, Jhg. IV, 3. Abt., S. 59 f. Leider sind die Ausführungen des ungenannten Verfassers nicht überall ganz klar. Die von ihm veröffentlichten Gesänge der Wanyamwesi teilt er in 5 Gruppen: Hochzeitsweisen, Kriegsweisen (auch als Tanzlieder gebraucht), sonstige Weisen (darunter auch die Kinder- und Arbeitslieder), Begrüßungslieder, Reiselieder.

die Frauen, und daß es für sie beinahe eine Art Vorherbestimmung ist, daß sie dichten müssen. Ihre Lieder sind zum großen Teile Augenblickskinder, die zur Zeit ihrer Entstehung von Allen gesungen wurden, dann aber vergessen worden sind.... Nur die sind Gemeingut geworden, die bei Hochzeitsfeiern oder bei der Arbeit immer wieder gesungen sind." Wie die weiteren Ausführungen des Verfassers andeuten, dichten die besonders dafür begabten Frauen ihre Lieder meist als Chorführerinnen der Reigentänze, was nicht hindert, daß sie auch von Männern gesungen werden.

Vieles spricht dafür, daß diese weibliche Richtung der Volkspoesie unmittelbar an den Arbeitsgesang anknüpft und in ihm fortgesetzt ihren Mittelpunkt behält. Aber der Arbeitsgesang nimmt unter den Frauen sehr leicht den Charakter des Zauberspruchs an.[1]) Mason beobachtete eine Pueblo-Indianerin, welche die ganze Zeit, während sie einen Topf aus Ton formte, mit ihrer Stimme das Klingen eines gutgebrannten Gefäßes nachahmte, um ihr Werk vor dem Mißlingen und dem Bersten beim Brennen zu bewahren. Von einem andern Stamme derselben Gegend, der zu den fortgeschritteneren gehört, den Zuñi, wird berichtet, daß ihre Frauen zu jeder Arbeit, die sie verrichten, eigne Lieder dichten. „Die Gesänge, welche sie singen, wenn sie ihr Korn, ihre Bohnen oder Melonen pflanzen, sollen das Wachsen dieser Pflanzen befördern. Wenn sie bei ihrer steinernen Backmulde knien, um Brot zu bereiten, stimmen sie einen Gesang an, der viele kleine Nachahmungen des Geräusches enthält, das der Mahlstein verursacht. Sie haben dabei den Gedanken, daß das Gerät unter solchen Umständen besser seinen Dienst tun wird. Ähnlich denken sie aber auch, wenn sie ihren

1) Vgl. oben S. 61. 108. 128. 149. 158.

Kleinen etwas vorsingen. Ihren Säugling nennt die Mutter ihren kleinen Mann und spricht von allem, was sie hofft, daß er künftig tun und werden soll, indem sie glaubt, dies sei zu seinem Wachsen und Gedeihen notwendig."[1])

Gleiche Bedeutung scheinen die Tänze und Tanzgesänge zu haben, welche bei vielen Naturvölkern die Weiber im Dorfe aufführen, wenn ihre Männer in den Krieg oder zur Jagd ausgezogen sind. Sie sollen den Männern Glück bringen, ihnen den Sieg oder reiche Beute und gesunde Heimkehr sichern, sie vor bösem Zauber bewahren. Kehren endlich die Ausgezogenen zurück, so ziehen ihnen die Frauen mit Gesängen und im Tanzschritt entgegen. Ihr Lied ertönt jetzt zum Preise der tapfern Taten der Ihrigen.[2])

Nirgends ist diese Sitte so schön bezeugt wie im alten Testament. Als nach dem Auszug der Israeliten das Meer die nachfolgenden Ägypter verschlungen hatte, „nahm die Prophetin Mirjam, Aarons Schwester, die Pauke zur Hand, und alle Weiber zogen hinter ihr drein mit Pauken und im Reigen. Mirjam aber sang ihnen vor:

Singt Jahwe ein Lied! Denn hoch erhaben ist er,
Rosse und Reiter hat er ins Meer gestürzt."[3])

Jephtha erblickt nach seinem Siege über die Ammoniter bei der Heimkehr zuerst seine Tochter, die ihm „mit Pauken und im Reigentanze" entgegenkommt.[4]) Den Riesenbezwinger David empfangen sogar aus allen Städten Israels die Frauen im Reigen und singen das Lied, das den König Saul so

1) Mason a. a. O., S. 176; dort auch zwei sehr bezeichnende Kinderlieder.

2) Vgl. die hübschen Jagdgesänge der Yokomo, ein Krokodilslied, ein Flußpferd- und ein Elefantenlied, bei Seidel, Geschichten und Lieder der Afrikaner (Berlin 1896), S. 170 ff.

3) II. Mos. 15, 20 f. 4) Richter 11, 34.

sehr erbittert.[1]) Größere Reste solcher Siegesgesänge der Frauen sind uns im Deboraliede erhalten, dessen letzter Teil auch inhaltlich seinen Ursprung deutlich zum Ausdruck bringt.[2])

Noch heute pflegen in Palästina die Frauen den Mekkapilger, welcher von der Heimat aufbricht, mit Gesang zu begleiten, und ebenso werden heimkehrende Familienglieder von den ihnen entgegeneilenden Frauen mit Freudentrillern begrüßt. Die Verabschiedungslieder sind zum Teil von großer poetischer Schönheit, wie folgende Übersetzung eines derselben zeigen mag.

Nr. 261.

Ziehet als seine Schwestern, ihr Sterne des Himmels,
Ziehet als seine Schwestern!
Kämmt seine Scheitellocke, und legt ihm an seinen Mantel,
Ihr Sterne des Himmels, ziehet als seine Schwestern!
Und pflanzet mir den Pflaumenbaum auf dem Wege des Pilgers,
Und pflanzet mir den Pflaumenbaum!
Er sitzt dann unter ihm; er beschattet den Pilger,
Und pflanzet mir den Pflaumenbaum![3])

Die altjüdischen Heldenlieder stehen nicht vereinzelt. Im frühern Mittelalter sangen in Deutschland, in England, in Frankreich und Portugal die Frauen Lieder zum Reigentanze, in denen Zeitereignisse behandelt und Männer des Tages gerühmt oder verspottet wurden.[4]) Karl der Große untersagt

1) Sam. I, 18, 6. 29, 5.

2) Richter 5. Vgl. das oben S. 69 und 70 über die epischen Lieder indischer Frauen Bemerkte.

3) Dalman, Palästin. Diwan, S. 312 ff. 304. — Überhaupt ist die Zahl der Frauenlieder in dieser Sammlung sehr groß. Sie bilden etwa den vierten Teil der Gesamtzahl. Dahin gehören: die Mühlengesänge (S. 22 ff.), Weinbergslieder (25 ff.); die Gesänge beim Holz- und Wasserholen (42 f. 52 ff.), beim Melken und Buttern (50 ff.), Gesänge um Regen (56 f.), Wiegen- und ähnliche Kinderlieder (165—173), Braut- und Hochzeitslieder (185 ff. 192. 209 ff.), verschiedene Tanzlieder (254—271), Einholungs- und Abschiedslieder (304—315), Klagelieder z. T. mit Tanz (324—343).

4) Die Zeugnisse hat Böckel a. a. O., S. CLVI f. zusammengestellt.

den Klosterfrauen, Mädchenlieder (winileodes) zu schreiben und zu schicken[1]); in Frankreich gab es eine besondere Gattung erzählender Lieder, die chansons à toile, welche von Mädchen und Frauen bei Handarbeiten gesungen wurden; in England sang man Balladen beim Spinnen und Wasserholen. Noch heute feiern auf den Palau-Inseln die Mädchen den Sieg über den toten Feind, sowie Lebende, denen sie wohlwollen, durch besondere Lieder.[2])

Verwandt mit den Sieges- und Heldengesängen sind die Totenklagen, die fast bei allen Völkern der Erde den Frauen obliegen.[3]) Es werden die Vorzüge des Verstorbenen und seine ruhmvollen Taten in die Weherufe über den Verlust desselben verwoben, Fragen an den Toten gerichtet, ihm Grüße an früher Verstorbene aufgetragen. Der Gesang muß seiner Natur nach immer wieder von neuem gedichtet werden, wenn auch wohl regelmäßig alte Weisen und alte Kehrreime dabei mitbenutzt werden. Früh treten gemietete Klagefrauen auf, die statt der Nachbarinnen und Verwandten es übernehmen, das Lob des Toten zu singen. Der jüdische Prophet[4]) spricht von den „des Wehgesangs kundigen Weibern", von denen eine die andere ein Klagelied lehre. Bei Griechen und Römern wurden diese Gesänge unter Flötenspiel vorgetragen, und die ganze Trauerversammlung stimmte in den Kehrreim ein.[5]) Allerdings genügten diese einfachen Erzeugnisse weiblicher

1) Wackernagel, Gesch. der deutschen Litteratur II, S. 47 f.

2) Semper, Die Palau-Inseln, S. 213. 314 ff.

3) Umfassende Nachweisungen bei Böckel, Psychologie der Volksdichtung, S. 100 ff.

4) Jerem. 9, 16—19.

5) Vgl. Hermann, Griech. Privataltertümer § 39, 15. Teuffel, Gesch. d. röm. Litt. § 72. Ribbeck, Gesch. d. röm. Dichtung I, S. 7 f. Marquardt, Das Privatleben der Römer, S. 352.

Dichtung dem verfeinerten Geschmacke einer fortgeschrittenen Zeit nicht mehr, und das Wort naenia wurde in der spätern römischen Zeit geradezu als Bezeichnung einer einfältigen Lobrede gebraucht. Es liegt aber doch darin zugleich ein Beweis, daß diese Gesänge keinen feststehenden Text hatten.

Noch jetzt sollen in Corsica die Lieder der Frauen auf ermordete Angehörige wesentlich dazu beitragen, die Blutrache immer wieder von neuem anzufachen.[1]) Auch im Leben des modernen Griechenlands spielen die Myriologia der Frauen eine große Rolle. „Sie sind ihrer Natur oder ihrem Ursprunge nach immer Improvisationen und werden in den Augenblicken des frischen Schmerzes und der ungeschwächten Trauer gedichtet. Zwar gibt es auch für diese Lieder hergebrachte Formeln und Gemeinplätze in Einleitungen, Übergängen und Schlüssen; aber die Verschiedenheit des Todesfalles, des Verstorbenen und des Verhältnisses der Sängerin zu demselben macht doch jedes zu einer neuen und eigenen Improvisation. Sie werden in dem gewöhnlichen Liederversmaße gedichtet, und ihre Weise, zwar in einzelnen Stellen variierend, bleibt doch im Allgemeinen dieselbe — eine klagende Melodie, langsam fortschreitend und in hohen Tönen ausgehend, gleichsam wie in dem Aufkreischen des Schmerzes. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, schüchterne und ganz unwissende Frauen in dem ersten Anfalle des Schmerzes zu Dichterinnen werden zu sehen.... Es bedarf indessen wohl kaum der Erwähnung, daß nicht alle griechischen Frauen in gleichem Grade diese wunderbare Gabe besitzen. Einige von ihnen sind durch ihre myriologische

1) Gregorovius, Corsika I, S. 148. — Improvisation von Trauergesängen in Verbindung mit Tänzen in Neu-Seeland: Shortland a. a. O., S. 148 f. Über lettische Totenklagen: A. C. Winter im „Globus" LXXXII (1902), S. 367 ff.

Begeisterung berühmt und werden daher gewöhnlich eingeladen, das Abschiedslied an den Toten zu singen. Eine solche Myriologistin gilt in Griechenland so viel, wie in Italien ein ausgezeichneter Improvisator. Auch lassen die griechischen Weiber es nicht an Übungen und Vorbereitungen zu ihrem traurigen poetischen Amte fehlen und singen oft unter einander bei ihren Feldarbeiten Klagelieder auf eingebildete Todesfälle, sei es nun, daß sie einen Nachbar oder Freund bejammern, oder auch in Bildern spielen, indem sie den Verlust einer Blume, eines Vogels, eines Lammes zum Gegenstande ihrer Verse machen. — Die meisten Myriologien verfliegen als Improvisationen, und die Dichterinnen selbst bleiben ihrer nicht mächtig, wenn die Begeisterung des Schmerzes sie verlassen hat."[1])

Die Klagegesänge der Frauen finden sich bei allen Völkern der Balkanhalbinsel, Bulgaren, Serben, Albanesen, in Montenegro, Bosnien, der Herzegowina, bei den Rumänen und fast allen slavischen Stämmen; in manchen Teilen Italiens, namentlich in Sicilien und Sardinien haben sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten; auch in Portugal und Spanien, bei den Basken und Südfranzosen sind sie nachweisbar; sie erstrecken sich durch ganz Asien, Südamerika, die Inselwelt der Südsee und gehören in Ägypten, Algier und Marokko noch heute der Volkssitte an. In manchen Zügen erinnern sie an die Arbeitsgesänge. Eine Vorsängerin, der die Gabe der Improvisation verliehen ist, wechselt mit einem Chor, der feststehende Kehrreime und herkömmliche Klagelaute vorträgt. Rhythmisches Schlagen der Brust ist gewöhnlich; selbst tanzartige Bewegungen fehlen nicht.

1) C. Fauriel, Neugriech. Volkslieder, S. LXIV ff. Dort auch ein sehr bezeichnendes Beispiel.

Aber die schöpferische poetische Tätigkeit der Frauen beschränkt sich nicht auf die Arbeits-, Tanz-, Helden- und Klagegesänge; sie erstreckt sich vielmehr auf alles, was in das Leben des Weibes tiefer eingreift. Insbesondere sind bei vielen Völkern (vielleicht bei allen) die Weisen, welche die Hochzeitsgebräuche begleiten, ihre Aufgabe, und auch unter den Resten alter deutscher Volksdichtung hat sich manches dieser Art erhalten. Beispielsweise sei an die merkwürdigen Lieder zum Kranzbinden erinnert, die sich den Arbeitsgesängen nähern oder vielleicht als Übertragung derselben in die Sphäre des Festes betrachtet werden müssen.[1]) Bei den Tanzliedern wetteifert wenigstens das weibliche Geschlecht mit dem männlichen; viele Lieder zu Gesellschaftsspielen gehören ihm allein an.

Was Fauriel von den Neugriechen sagt, daß sie den Frauen „überhaupt einen großen Teil der schönsten und rührendsten Stücke aus allen Gattungen der Volkspoesie verdanken"[2]), das gilt noch von vielen andern Völkern, auch in Europa. So zunächst von den Serben und Bulgaren. In der vollständigsten mir bekannten Sammlung von Übersetzungen serbischer Volkslieder kommen auf 164 Frauenlieder nur 71 Heldenlieder, die von Guslespielern gesungen zu werden pflegen, womit freilich nicht gesagt ist, daß sie alle von Männern gedichtet sind, während von den Frauenliedern mir völlig festzustehen scheint, daß sie von Frauen ersonnen sind, wie sie auch nur von ihnen gesungen werden. Noch bedeutender scheint der Anteil dichtender Frauen an dem Volkslieder-

1) Sehr altertümliches Beispiel aus Gottschee bei Hauffen, S. 339 f. Andere Hochzeitslieder bei Erk-Böhme III, Nr. 1275 ff. Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 265b.

2) Über anmutige Improvisationen zum Reigentanze bei Königsbesuchen in den Dörfern berichtet Roß, Wanderungen in Griechenland II, S. 119. 189 f.

bestande der Bulgaren zu sein. Einer der besten Kenner des letzteren[1]) schreibt geradezu gewisse Eigentümlichkeiten in Form und Inhalt der Lieder dem Umstande zu, daß die Frauen in der Volksdichtung tonangebend sind, wie sie denn auch am meisten dazu beitragen, diesen Schatz der Nation zu erhalten. Werkowitsch hat nicht weniger als 270 unter den 335 Nummern seiner Sammlung bulgarischer Volkslieder aus dem Munde einer einzigen Frau in Seres niedergeschrieben, und die Brüder Miladinow verdanken einem Mädchen in ihrer Heimat 150 Liedertexte.

Wie hier, so weist auch bei den jungen Völkern des Nordens der Volksliederschatz die deutlichen Spuren der Frauendichtung auf. Unter den wunderbar vollendeten Volksgesängen der Finnen bilden die Mädchen-, Frauen-, Braut- und Hochzeitslieder eine ganz hervorragende Gruppe. In der Auswahl, welche H. Paul aus Elias Lönnrots Kanteletar in deutscher Sprache veröffentlicht hat, befinden sich, wenn wir die kleinen Gruppen der Fabeln und Beschwörungsrunen unberücksichtigt lassen:

1. Mädchenlieder	88
2. Braut- und Hochzeitslieder	26
3. Frauenlieder	18
4. Wiegen- und Kinderlieder	17
5. Sängerlieder	20
6. Männerlieder	31
7. Hirten- und Jagdlieder	27
8. Balladen	8
9. Gedichte vermischten Inhalts	59
Zusammen	294

1) Dozon a. a. O., Vorrede, p. XVII f.

Auch wenn wir nur die vier ersten Gruppen für die Frauen in Anspruch nehmen, so würde ihr Anteil an dem ganzen Bestande den der Männer bereits überwiegen. Aber unter den Liedern der beiden letzten Gruppen geht zweifellos auch noch ein nicht unerheblicher Teil auf Dichterinnen zurück.

Noch weit ausgesprochener ist dieser weibliche Charakter der Volkspoesie bei den Esten. Schon Hupel[1]) schreibt (1777): „Der Gesang gehört eigentlich den Weibspersonen zu. Auf Hochzeiten sind besondere Weiber zum Singen; doch stimmen auch Mannspersonen mit ein, sobald Getränke die Freude allgemein machen. Bey der Feldarbeit, bey ihren Spielen u. dgl. hört man nur die Dirnen durch ihre schreyenden Gesänge allgemeine Zufriedenheit verbreiten." Noch Neus (1850) bezweifelt nicht, „daß das weibliche Geschlecht viele der schönsten Lieder ursprünglich gedichtet hat", obwohl zu seiner Zeit der urwüchsige Volksgesang schon stark in den Hintergrund gedrängt war. Auf Hochzeiten und Kindtaufen pflegten sich die weiblichen Teilnehmer sogleich in zwei Chöre zu teilen; der eine sang eine Zeile vor, der andere wiederholte sie. Neue Lieder wurden von Einzelnen improvisiert. „Solche Lieder darf nur einer einmal vorsingen und dann wieder von neuem anstimmen, so wiederholt sie der ganze Haufe. Sie sind oft voll der beißendsten Spöttereien, darin sie vorzüglich die Deutschen nicht verschonen und bisweilen auch den Hochzeitsvater mitnehmen, wenn er sich beim Hochzeitsschmause zu sparsam oder knauserig finden läßt."

Von den Letten berichtet Merkel[2]) das Gleiche. „Bei den Letten ist die Dichtkunst auf die Kunkel gefallen. . . .

1) Nachrichten II, S. 133 u. 158 f.: vgl. auch Petri, Ehstland, S. 67 f. und Neus, Einleitung, S. XIII.

2) Die Letten, S. 62, Anm. 14.

Finster, verschlossen und schweigend tut Jüngling und Mann seine Arbeit. Nie erhebt sich sein Herz bis zum Hochtönen der Freude; er müßte denn so betrunken seyn, daß er sich selbst nicht kennte. Die Mädchen hingegen, in süßen Träumen hinter ihrer Herde hinschleichend, besingen diese und jeden Gegenstand, der sich ihnen darbeut. Kein Wanderer kommt unbeverselt vorbey. Man kann leicht denken, daß sie vorzüglich auf den Hochzeiten glänzen. Ich habe zuweilen Impromptus absingen hören, deren caustisches Salz von einem Kästner entlehnt schien."

Auch die litauischen Volksliedersammlungen sind stark mit Elementen durchsetzt, die sich nur aus einer selbstschöpferischen Beteiligung des weiblichen Geschlechtes an der Dichtung erklären lassen. Die Zartheit und Innigkeit des Empfindens, das Bewegen im engen Gedankenkreise des bäuerlichen Hauses, die Schilderung der Mädchenträume, der Vorbereitung zur Hochzeit, des schmerzvollen Abschieds der Tochter vom Mütterlein, der kalten Fremde, wo rohe Gatten, zornige Schwiegermütter, neidische Schwägerinnen die Neuvermählte ängstigen — alles dieses weist die Mehrzahl der Dainos entschieden den Frauen zu. „Das litauische Volkslied", sagt Ch. Bartsch[1]), „ist durchweg lyrisch, mit sehr geringen Ansätzen zu epischer Darstellung und ist — seinem wesentlichen Inhalte nach — eine von Mädchen und Frauen gemachte poetische Abspiegelung des litauischen Bauernlebens, bei der eine frauenhafte Empfindsamkeit, eine innige Verschwisterung mit der umgebenden Natur und eine Unmittelbarkeit und Naivetät in der Ausdrucksweise herrscht, wie sie

1) Dainu Balsai, Einleitung, S. XXV f. Vgl. auch das Vorwort zu Nesselmann, Litt. Volkslieder und Tetzner, Dainos (Reclams Universal-Bibliothek 3694).

in jeder Kunstdichtung als höchstes Ziel der Lyrik aufgestellt und doch von den genialsten Dichtern nur selten erreicht wird."

Bei Esten, Letten und Litauern scheint auch heute noch die Gabe der Improvisation unter den Frauen und Mädchen nicht völlig erloschen zu sein. Die gedruckten Volksliedersammlungen derselben bestehen freilich wohl nur aus überlieferten Texten. Aber es muß doch nach dem Gesagten von großem Interesse sein, festzustellen, wie weit dieser Niederschlag des poetischen Schaffens der Vergangenheit mit Liedern durchsetzt ist, die mit einer gewissen Sicherheit als Erzeugnisse der Frauendichtung in Anspruch genommen werden können. Ich habe daraufhin sämtliche Stücke in je einer größeren mir vorliegenden Sammlung von estnischen, lettischen und litauischen Volksliedern[1]) durchgenommen, solche Lieder als unbestimmbar ausgeschieden, welche rein erzählender Natur sind und über Geschlecht oder Lebensstellung des Dichters keinerlei Auskunft geben. Die übrigen wurden in Männer- und Frauenlieder geschieden, je nachdem der Inhalt konkrete Merkmale bot, die auf einen Sänger oder eine Sängerin hinwiesen. Überall wurde sorgfältig vermieden, aus der in den Liedern sich aussprechenden Gefühlsweise auf das eine oder das andere Geschlecht zu schließen. Dadurch hoffe ich aus diesem statistischen Verfahren die Momente der Unsicherheit nach Möglichkeit ausgeschlossen zu haben. Um jedoch ein Kontrolmittel zu haben, wurde auf mein Ersuchen von anderer Seite eine zweite Sammlung litauischer Volkslieder nach den gleichen Grundsätzen ausgezählt, und da diese Kontrolzählung im Resultat von der meinigen nur um ein Prozent abwich,

1) Es sind die oft erwähnten Sammlungen von Neus, Ulmann und Nesselmann. Ausgeschieden wurden von den estnischen Liedern alle Kinderlieder, Zählgeschichten und Rätsellieder.

so darf ich für das Ergebnis wohl einen gewissen Grad von Zuverlässigkeit in Anspruch nehmen. Unter den behandelten Volksliedern waren:

Nationalität:	Männer-lieder	Frauen-lieder	unbe-stimmbar	über-haupt
Estnisch	64	158	36	258
Lettisch	114	314	84	512
Litauisch	177	206	49	432
Zusammen	355	678	169	1202

Nationalität:	Männer-lieder	Frauen-lieder	unbe-stimmbar	über-haupt
	%	%	%	%
Estnisch	24.8	61.2	14.0	100.0
Lettisch	22.3	61.3	16.4	100.0
Litauisch	41.0	47.7	11.3	100.0
Zusammen	29.5	56.4	14.1	100.0

Es würden darnach bei Esten und Letten die Frauenlieder verhältnismäßig etwas stärker vertreten sein als bei den Litauern, und selbst wenn wir alle nicht nach dem Geschlecht der Urheber bestimmbaren Texte den Männern zuweisen wollten, so würden auf den Anteil des weiblichen Geschlechtes immer noch über drei Fünftel des ganzen Bestandes entfallen. Wenn wir dagegen diesen unsicheren Bestandteil gänzlich ausscheiden, so kommen von je hundert der übrigen Lieder auf das weibliche Geschlecht bei den Letten 73.3, bei den Esten 70.2 und bei den Litauern immer noch 53.8.

Alle drei Völker verdanken also, wie die Finnen und die Südslaven, den überwiegenden Teil ihres Volksgesanges den Frauen. Und zwar den einfachen Frauen des Volkes, die Tag für Tag des Lebens kleine Sorgen tragen und auf deren

Schultern auch im modernen Bauernhause, wenigstens dieser Länder, noch ein großer Teil der güterschaffenden Arbeit ruht. Darüber kann kein Zweifel bestehen: Bauernmädchen und gewöhnliche Dienstboten[1]) haben in diesen sämtlich einem augenblicklichen Impuls oder einer zufälligen Gelegenheit entsprungenen Liedern eine Kraft des dichterischen Empfindens bewiesen, die unsere höchste Bewunderung erregen muß. Man lese nur folgende Zeilen aus der Dichtung eines finnischen Bauernmädchens:

Böses hör' ich alle Tage,
Bin in aller Leute Munde,
Alle hassen mich im Dorfe,
Lästern mich zu jeder Stunde.

Doch je mehr sie mich verleumden,
Tückisch mich zu schmähen wagen,
Desto stolzer will ich scheinen,
Will den Kopf noch höher tragen;
Will dem edlen Rosse gleichen,
Keck und mutig vorwärts schreiten.

Aber käm' man, mich zu loben,
Mir ein rühmend Wort zu sagen,
Wollt' ich still den Nacken beugen,
Tief die Augen niederschlagen.

„Wer lehrte die Magd die alltäglichen Wahrnehmungen in so poetische Formen kleiden?" fragt erstaunt der Übersetzer

1) Die Dienstbotenlieder bilden eine auch inhaltlich sehr interessante Gruppe unter den estnischen und finnischen Volksliedern. Vgl. Neus a. a. O., S. 204 ff. Paul, Kanteletar, S. 82 ff. Das folgende Gedicht daselbst, S. 93. — Daß übrigens ähnliche Lieder auch heute noch selbst bei uns gelegentlich unter der arbeitenden Klasse entstehen, beweist das schweizerische Spottlied: „Die Fabrikante z' Dideldum" bei Tobler, Schweiz. Volkslieder I, S. 159 und ein anderes Arbeiterlied aus Nassau über schlechten Verdienst beim Eisenbahnbau: Wolfram, Nass. Volkslieder, Nr. 374.

dieser Lieder, denen die bleichsüchtige Damenpoesie unserer Kulturvölker nichts an die Seite zu stellen hat. Wer unserer Darstellung mit etwelchem Verständnis gefolgt ist, dem wird die Antwort nicht schwer fallen.

Nicht auf den steilen Höhen der Gesellschaft ist der Dichtung Quell entsprungen, sondern aus den Tiefen der reinen und starken Volksseele ist er hervorgequollen. Frauen haben über ihm gewaltet, und wie die Kulturmenschheit ihrer Arbeit viel des Besten verdankt, was sie besitzt, so ist auch ihr Denken und Dichten eingewoben in den geistigen Schatz, der von Geschlecht zu Geschlecht überliefert wird. Es wäre eine lohnende Aufgabe, die Spuren der Frauendichtung weiter zu verfolgen in dem geistigen Leben der Völker. Sind sie auch vielfach verschüttet durch die nachfolgende Periode der Männerpoesie, die in dem Maße die Herrschaft zu erlangen scheint, als auch die materielle Produktion an die Männer übergeht, so lassen sie sich doch bei einer Reihe von Völkern bis tief in die literarische Zeit hinein verfolgen.[1])

1) Einiges Rohmaterial hat Bruchmann, Poetik, S. 58 ff. zusammengestellt — freilich nur unter dem Gesichtspunkte der Kuriosität.

IX.

Der Rhythmus als ökonomisches Entwicklungsprinzip.

Unsere Untersuchung hat eine Reihe von Fäden bloßgelegt, deren Enden in der heutigen Welt weit auseinanderliegen, deren Anfänge aber in dem Maße, als man sie weiter zurückverfolgt, einander sich nähern und schließlich alle in einem Punkte zusammenlaufen. Dieser Punkt liegt hart an der Grenze des Gebietes, wo pfadloses Dunkel die Urgeschichte der Menschheit deckt, und wenn wir von diesem Schnittpunkte aus die zurückgelegten Wege noch einmal mit den Augen des Geistes durch die Jahrtausende hindurch verfolgen, so erkennen wir, daß wir es mit einem sozialen Evolutionsprozeß zu tun haben, der nach der sachlichen Seite als Differenzierung und Integration, nach der persönlichen als Arbeitsvereinigung und Arbeitsteilung betrachtet werden kann.

An jenem Konvergenzpunkte erblicken wir die Arbeit noch ungeschieden von Kunst und Spiel. Es gibt nur eine Art der menschlichen Tätigkeit, welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmilzt. In dieser ursprünglichen Einheit der geistig-körperlichen Betätigung des Menschen erkennen wir bereits die spätere wirtschaftlich-technische Arbeit, die Hauptformen des Spiels und alle Künste, sowohl diejenigen der Bewegung als auch diejenigen der Ruhe, in ihren Keimpunkten eingeschlossen, und wenn wir unsere Begriffe auf diesen Zustand übertragen wollen, so müssen wir sagen: die Künste der Bewegung (Musik, Tanz, Dichtkunst) treten beim Vollzug der

Arbeit mit zu Tage, und die Künste der Ruhe (Bildnerei, Malerei) erscheinen in den Ergebnissen der Arbeit — wenn auch oft nur in der Gestalt der Ornamentik — verkörpert.[1]) Diesem allem aber fehlt noch das wirtschaftliche Moment. Es ist reine, instinktive Lebensbetätigung.

Das Band, welches diese, nach unserem Empfinden so verschiedenartigen Elemente zusammenhält, ist der Rhythmus: die geordnete Gliederung der Bewegungen in ihrem zeitlichen Verlauf. Der Rhythmus entspringt dem organischen Wesen des Menschen. Alle natürliche Betätigung des tierischen Körpers scheint er als das regulierende Element sparsamsten Kräfteverbrauchs zu beherrschen. Das trabende Pferd und das beladene Kamel bewegen sich ebenso rhythmisch wie der rudernde Schiffer und der hämmernde Schmied. Der Rhythmus erweckt Lustgefühle; er ist darum nicht bloß eine Erleichterung der Arbeit, sondern auch eine der Quellen des ästhetischen Gefallens und dasjenige Element der Kunst, für das allen Menschen ohne Unterschied der Gesittung eine Empfindung innewohnt. Durch ihn scheint in der Jugendzeit des menschlichen Geschlechts das ökonomische Prinzip instinktiv zur Geltung zu kommen, welches (nach Schäffle) uns befiehlt, möglichst viel Leben und Lebensgenuß mit möglichst geringer Aufopferung an Lebenskraft und Lebenslust zu erstreben.

Schon die alten Philosophen sind auf diese universale Bedeutung des Rhythmus aufmerksam geworden. Platon

1) Vgl. oben S. 14. — Nach Grosse a. a. O., S. 142 ff. findet sich in der Ornamentik der Naturvölker das „Prinzip der rhythmischen Anordnung" in größter Ausdehnung vor. Dasselbe würde somit nicht bloß die verschiedenen hier behandelten Elemente der Tätigkeit dieser Völker beherrschen, sondern sich auch auf die Produkte dieser Tätigkeit übertragen. Doch würde es zu weit führen, hier diesem Gesichtspunkte nachzugehen.

leitet ihn aus der Natur des Menschen ab, indem er auf die Freude der Jugend an lärmender Bewegung hinweist. Die übrigen Lebewesen hätten keine Empfindung für die Ordnung in den Bewegungen, die man als Rhythmus und Harmonie bezeichne; den Menschen aber sei diese mit Lust verbundene Empfindung von den Göttern verliehen, welche am Tanze Anteil hätten (den Musen, Apollon und Dionysos). Durch jene Lust erweckten die Götter in uns die Neigung zur Bewegung und zum Tanze und verbänden durch Gesänge und Tanzreigen die Menschen mit einander.[1]) Aristoteles unterscheidet einen dreifachen Rhythmus: einen Rhythmus der Gestalten (σχηματιζόμενος), der sich in den Bewegungen des Tanzes zu erkennen gibt, einen Rhythmus der Töne, der zusammen mit der Harmonie im Liede zum Ausdruck gelangt, und einen Rhythmus der Rede, dessen Teile die Metra sind. Auch ihm ist der Rhythmus etwas der menschlichen Natur Entsprechendes (κατὰ φύσιν) oder Verwandtes (συγγενές). Mit der Harmonie zusammen bewirkt er das Lustgefühl, das wir bei der Musik empfinden; im Verein mit der Nachahmung und der Harmonie, die ebenfalls angeboren sind, hat er die Menschen von selbst zur Erfindung der Poesie geführt.[2])

1) Platon bringt an der betr. Stelle (Ges. II, 653 D ff.) das Wort χορός sogar in etymologischen Zusammenhang mit χαρά. — Die im letzten Satze ausgesprochene sozialisierende Seite des Tanzes findet sich in wirkungsvollster Weise rhetorisch verwertet bei Xenoph., Hell. II, 4, 20 — ein Beweis, daß es sich um eine für die Griechen anerkannte Wahrheit handelte. — Vgl. auch Cicero de or. III, 51, 197: Nihil est tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque voces.

2) Aristot. Poet. c. 4 und Polit. VIII, 5—7. — O. Immisch macht mich auf eine interessante Stelle in den Aristot. Probl. p. 920b, 29 ff. aufmerksam, in welcher die Frage erörtert wird, ob der Rhythmus und überhaupt das musikalische Gefühl angewöhnt oder angeboren seien, und

Die Griechen legten deshalb dem Elemente der formalen Gliederung in der Musik eine hohe Bedeutung für die Erziehung der Jugend bei. Rhythmus und Harmonie sollen die menschliche Seele erfüllen und das ganze Leben durchdringen, weil sie tüchtig zum Reden und Handeln machen.[1]) Aber nicht minder schätzten sie den Rhythmus der Körperbewegung, den sie als Ausdruck feiner Bildung und sittlicher Selbstzucht ansahen. Den von Musik und Gesang begleiteten Tanz,[2]) als die vollkommenste Ausprägung des Rhythmus, betrachteten sie als eine religiöse Handlung; ihm zu Ehren waren die mythischen Figuren der Kureten und Korybanten entstanden; er ist an der Entwicklung der poetischen Literatur des alten

in der sich auch ein Hinweis auf den Rhythmus der Arbeit findet. Ich setze die Stelle deshalb hierher: Διὰ τί ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ ὅλως ταῖς συμφωνίαις χαίρουσι πάντες; ἢ ὅτι ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν; σημεῖον δέ, τὰ παιδία εὐθὺς γενόμενα χαίρειν αὐτοῖς. διὰ δὲ τὸ ἔθος τρόποις μελῶν χαίρομεν. ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένους· οἰκειοτέρα γὰρ ἡ τεταγμένη κίνησις φύσει τῆς ἀτάκτου, ὥστε καὶ κατὰ φύσιν μᾶλλον. σημεῖον δέ, πονοῦντες γὰρ καὶ πίνοντες καὶ ἐσθίοντες τεταγμένα σώζομεν καὶ αὔξομεν τὴν φύσιν καὶ τὴν δύναμιν, ἄτακτα δὲ φθείρομεν καὶ ἐξίσταμεν αὐτήν. αἱ γὰρ νόσοι τῆς τοῦ σώματος οὐ κατὰ φύσιν τάξεως κινήσεις εἰσίν. συμφωνίᾳ δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσίς ἐστι λόγου ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ. τὸ δὲ κεκραμένον τοῦ ἀκράτου πᾶν ἥδιον, ἄλλως τε κἂν αἰσθητὸν ὂν ἀμφοῖν τοῖν ἄκροιν ἐξ ἴσου τὴν δύναμιν ἔχοι ἐν τῇ συμφωνίᾳ ὁ λόγος.

1) Plat. Protag. p. 326 B: καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ὦσι καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ὦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν· πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας δεῖται. — Man vergleiche noch über die Ansichten der Alten vom Rhythmus: Christian Kirchhoff, Dramatische Orchestik der Hellenen (Leipzig 1898), S. 3 ff. und S. 238 ff.

2) Die ᾠδὴ τελεία umfaßte: μέλος (Musik), λέξις (Text) und κίνησις σωματική (Körperbewegung).

Hellas in hervorragendem Maße beteiligt, und bis in späte Zeiten hinein hat er eine nicht unwichtige soziale und politische Rolle gespielt. Bei den Thessalern war das Amt des „Vortänzers" eine hohe staatliche Würde, und die kriegerischen Erfolge der Lakedämonier schrieb man nicht in letzter Linie der durch die orchestischen Übungen der Jugend erzielten Disziplin zu. Die Alten hatten darum auch ein außerordentlich feines Gefühl für den Rhythmus der Körperbewegungen und der Sprache und ließen Verstöße gegen beides im Theater nicht leicht ungerügt.[1]) Aber sie haben auch schon den Begriff des Rhythmus auf ursprünglich ihm fern liegende Gebiete übertragen, wie namentlich auf Werke der Kunst und selbst des Handwerks.[2]) Rhythmisch war ihnen schließlich alles in richtigen Verhältnissen Gegliederte und durch seine innere Ordnung Wohlgefällige. Der Rhythmus war ihnen ein Prinzip, welches das Weltall durchdringt, gleichzeitig entstanden — wie uns Lukian in seiner Schrift über den Tanz erzählt — mit dem alten orphischen Eros, der das uranfängliche Chaos ordnete und den „Reigen der Sterne" in Bewegung setzte.[3])

1) Cic. Parad. 3, 2, 26: histrio si paulum se movit extra numerum aut si versus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur, exploditur. Cf. Or. 51, 173.

2) Vgl. z. B. Xenoph. Mem. III, 10, 10. Platon, Polit. III, 400. 413e. Diod. Sic. I, 97.

3) Herr Professor R. Wünsch macht mich auf eine Stelle in dem Pariser Zauberpapyrus (Denkschr. der Wiener Akad. XXXVI, S. 61) aufmerksam, wo es von den Planetengeistern heißt: οἱ στρέφοντες ὑπὸ ἐγκέλευσμα (Arbeitstaktlied) τὸν περιδίνητον τοῦ κύκλου ἄξονα τοῦ οὐρανοῦ. Die Theorie von der Harmonie der Sphären, nach der jeder Planet mit einem bestimmten Rhythmus an der Bewegung des Weltalls teilnimmt, würde sich so aus der Vorstellung erklären, daß jeder Planet mit einem Taktliede seine eigne „Arbeit" begleitet.

Der heutigen Menschheit muß diese Auffassung fremdartig vorkommen. In unserer Erziehung spielt der Rhythmus keine Rolle mehr; bei den Körperbewegungen wird er kaum beachtet, und selbst in der Tonkunst ist er so sehr hinter Melodie und Harmonie zurückgetreten, daß sogar Musikgelehrte Miene machen, ihm nur eine Nebenrolle zuzuerkennen.[1]) Allerdings beobachten wir noch den Einfluß, den ein frischer Militärmarsch oder eine lustige Tanzweise auf die ermüdeten Glieder ausüben, wie sie gleichsam die Muskeln straffer zu spannen, die verlorene Kraft wieder zu bringen, den Geist zu ermuntern und die Stimmung zu heben scheinen. Wir empfinden, daß unrhythmische Geräusche uns nach kurzer Zeit unerträglich werden; aber an unrhythmischen Bewegungen nehmen wir kaum noch Anstoß; das Tanzen erscheint uns als eine bedeutungslose konventionelle Belustigung, und ein politischer Redner, der wie jener Athener seine Zuhörer als seine „Mittänzer" anreden wollte, würde sich dem Gelächter aussetzen.

Diese Umkehr der Anschauungen scheint mir nicht in letzter Linie mit der tiefgreifenden Veränderung unserer Lebensbedingungen und unserer Arbeitsweise zusammenzuhängen, insbesondere aber mit dem Einfluß, den der Gebrauch künstlicher Arbeitsinstrumente auf die Haltung und Bewegung des Körpers ausübt.

Versetzen wir uns einen Augenblick auf den Anfangs- und Ausgangspunkt aller wirtschaftlichen Tätigkeit, den Zustand des rohen Naturvolkes, zurück, so erblicken wir auf der einen Seite den bedürftigen Menschen mit den ihm angeborenen, noch unentwickelten Körper- und Geisteskräften, auf der anderen Seite die äußere Natur, aus der er vermittelst der

1) Vgl. z. B. E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen (7. Aufl.), S. 161 ff.

Arbeit die Mittel zu seiner Bedürfnisbefriedigung heranzuholen hat. Alle Arbeit richtet sich auf Orts- oder Formveränderung an den Dingen der Außenwelt. Zu ihrer Ausführung stehen dem Menschen zunächst nur seine Gliedmaßen zur Verfügung, die er entsprechend der anatomisch-physiologischen Naturanlage seines Körpers bewegt und so auf den Stoff wirken läßt. Diese Einwirkung ist eine unmittelbare; es gibt keinerlei künstliche Hülfsmittel, durch welche eine Umsetzung der Muskelbewegungen stattfinden könnte. Kraftaufwendung und Kraftwirkung sind im besten Falle einander gleich, da krafterſparende mechanische Vorrichtungen noch unbekannt sind.

Unter diesen Umständen ist die Orts- und Formveränderung der Dinge ein mühsames, langwieriges, unergiebiges Geschäft, da sie nur durch direkte Einwirkung der Arme, der Hände, der Füße, der Nägel, der Zähne auf den Stoff bewerkstelligt werden kann. Aber zugleich ist auch jede Arbeitsbewegung eine vollkommen willkürliche, lediglich durch die natürlichen mechanischen Hülfsmittel des Körpers bedingte. Mit Notwendigkeit muß darum die übergroße Menge der Arbeitsvorgänge sich von selbst rhythmisch gestalten.

Auch die Erfindung der ersten Werkzeuge ändert an diesem Zustand nur wenig. Denn sie sind zunächst nur eine Vervollkommnung der Gliedmaßen in derjenigen Eigenschaft, welche für den Arbeitsprozeß am wichtigsten ist.[1]) Der Hammer ist eine härtere und unempfindliche Faust, die Feile, die Schabmuschel, das Grabscheit treten an Stelle der Fingernägel, die Ruderschaufel ist nur eine verbreiterte hohle Hand, die

1) Vgl. Rau, Grundsätze der Volkswirtschaftslehre I, § 125a. M. Chevalier, Die heutige Industrie, ihre Fortschritte und die Voraussetzungen ihrer Stärke, S. 12.

Mörserkeule ersetzt den stampfenden Fuß, der Reibstein die pressende Handfläche. Das Werkzeug wird zwar zwischen den menschlichen Körper und den Stoff eingeschoben; aber die Bewegungen des ersteren wirken noch immer unmittelbar auf den letzteren; der arbeitende Mensch reguliert diese Bewegungen noch immer selbständig; sie sind durchaus in seinen Willen gestellt; ihr räumliches Ausgreifen, ihre Dauer, ihre Schnelligkeit sind lediglich durch seine Körperkonstitution, seine technische Einsicht, seine Stimmung bedingt. Keine äußere Macht erzwingt sie.

Die ganze Gestaltung des Arbeitsverfahrens ist sonach durchaus individuell. Selbst das Werkzeug wird gleichsam zu einem Teil des Individuums, wie wir noch heute bei der gewöhnlichen Handarbeit beobachten können, wo jeder mit der eigenen Schaufel oder Hacke, dem eignen Beil oder Schlägel am besten fertig wird.[1]) Dazu sind die meisten dieser Arbeitsmittel noch relativ wenig wirksam; jede einzelne Arbeit muß lange gleichmäßig fortgesetzt werden, wenn die erstrebte Wirkung erreicht werden soll: alles Umstände, die auch auf dieser Stufe noch der rhythmischen Gestaltung der Arbeitsbewegungen den weitesten Spielraum sichern.

Zugleich aber ergeben sich mit der Anwendung von Werkzeugen aus hartem, stark schwingendem Material rhythmisch verlaufende und darum musikalisch wirkende Arbeitsgeräusche, die auf den primitiven Menschen einen incitierenden Einfluß üben, weil sie Lustgefühle erregen, die er zu wiederholen und zu verstärken strebt. So gesellt sich zum Klange des Werkzeugs der nachahmende Laut der Stimme: es entsteht der Arbeitsgesang.

1) Darin liegt mit ein Grund dafür, weshalb viele der alten Zunfthandwerke fordern, daß der Geselle sein eigenes Werkzeug besitze.

Offenbar haben wir damit alle Voraussetzungen gegeben, welche beim Tanze der Naturvölker zutreffen: automatische Gestaltung der Körperbewegung, Gesang und begleitendes oder bloß taktierendes Instrument, und in der Tat beobachten wir, wo sich eine derartig gestaltete Arbeit noch erhalten hat, z. B. bei den Ruderfahrten der Südseeinsulaner, auch die Wirkungen des Tanzes: große Ausdauer in den Körperbewegungen und wachsende Schnelligkeit derselben, verbunden mit einer sich steigernden Fröhlichkeit (vgl. S. 318f.). Wir haben mehrfach Arbeitsbewegungen kennen gelernt, die sich von Tanzbewegungen kaum unterscheiden ließen; die Römer verglichen das Stampfen der Walker mit dem Waffentanz der Salier; die Arbeit der antiken Keltertreter (oben S. 376 und Abbildungen C und D auf Tafel VII) gestaltete sich wie ein Fest, und die Abbildung des Teigknetens (mit den Füßen) in einer altägyptischen Bäckerei (Abbildung C auf Tafel VI) nimmt sich wie eine orchestische Scene aus.[1])

Natürlich darf man derartige vereinzelte Beobachtungen nicht verallgemeinern; aber man darf auf der andern Seite noch viel weniger in den Ton der modernen Nationalökonomen einstimmen, welche jede einförmige Arbeit als „geisttötende" und besonders „aufreibende" Arbeit ansehen. Gerade die Einförmigkeit der Arbeit ist die größte Wohltat für den Menschen, so lange er das Tempo seiner Körperbewegungen selbst bestimmen und beliebig aufhören kann. Denn sie allein gestattet rhythmisch-automatische Gestaltung der Arbeit, die an sich befriedigend wirkt, indem sie den Geist frei macht und der Phan-

1) Vgl. Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, S. 269; dort auch das Treten der Trauben, S. 278. — Bei den Israeliten wird der Refrain im Gesange der Keltertreter (hedad, hedad!) geradezu zum allgemeinen Jubelruf. Vgl. Jer. 48, 33. 25, 30. 51, 14; Jes. 16, 9. 10.

tasie Spielraum gewährt. Nur so konnten bei der Arbeit Poesie und Musik entstehen. Rhythmische Arbeit ist aber auch an sich nicht geistlose, sondern in hohem Maße vergeistigte Arbeit; nur daß die dafür nötigen psychischen Operationen (oben S. 21 f.) an den Beginn der Verrichtung verlegt sind und ihre späteren Wiederholungen nur beeinflussen, wie das aufgegossene Öl den Gang der Maschine. Aufreibend werden nur solche einförmigen Arbeiten, die sich nicht rhythmisch gestalten lassen und bei jeder neuen Operation eine neue, wenn auch gleichartige Aktion unseres Vorstellungsvermögens erfordern, wie das Addieren von Zahlenreihen, das Abschreiben von Schriftsätzen u. dgl.[1])

Auf die Arbeit der Naturvölker angewendet, ergibt dies auf der einen Seite möglichste Einschränkung dessen, was ihnen am schwersten wird, des Nachdenkens, und auf der anderen Seite die Herbeiführung dessen, was sie bei ihrer Indolenz und Energielosigkeit am meisten brauchen, einer „gehobenen Stimmung, ohne die sie zu energischen Kraftleistungen nicht fähig sind".[2]) Es liegt also in der Möglichkeit, ja Notwendig-

1) Sehr feine Beobachtungen über den Einfluß des automatischen Arbeitens auf die Seelenstimmung des Arbeitenden und auf die Qualität der Arbeit, sowie insbesondere auch über die Wirkung von Widerständen, welche den rhythmischen Gang der Arbeit unterbrechen und erneutes Nachdenken verlangen, bei L. Tolstoi, Anna Karenin, Bd. I, dritter Teil, Kap. 4 und 5.

2) Vgl. Fritsch, Die Eingeborenen Südafrikas, S. 351. Schneider, Naturvölker II, 202. — Der „Musikalisch-kritischen Bibliothek" von J. N. Forkel (Gotha 1778) Bd. I, S. 229 entnehme ich folgende Ausführung „über den Zustand der Musik bei den Egyptiern und Chinesen": „Die Missionarien bemerkten, daß die Melodien, welche sie zu Canton hörten, mit denen, welche man im ganzen südlichen Asien hört, eine Ähnlichkeit haben. Die Reisebeschreiber, welche diesen Theil der Welt durchreist sind, haben gleich anfänglich bemerkt, daß die Menschen daselbst beständig durch

keit rhythmischer Gestaltung der primitiven Arbeitsprozesse ein mächtiges kulturförderndes Element, das bei aller Unergiebigkeit der Arbeitsmethoden und aller Unvollkommenheit der Hülfsmittel doch unter günstigen Verhältnissen Werke hervorzubringen gestattet, die noch das Staunen der späten Nachkommen erwecken. Man bedenke z. B nur, daß es bei den meisten Naturvölkern kein anderes Transportmittel gibt als den Kopf oder Rücken des Menschen. Werden doch noch heute in China die Feldfrüchte an einer über die Schulter gelegten Stange transportiert[1]), und in Japan erfolgt selbst die Fortbewegung des Materials zu großen Bauwerken in Netzen, die an einer solchen Stange getragen werden[2]). Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 waren mehrere Dörfer von Eingeborenen aus den französischen Kolonien dargestellt, in deren Hütten die verschiedenen gewerblichen Arbeiten dieser Völker vor den Augen des Publikums ausgeführt wurden. Nicht einer dieser Produktionsprozesse bedurfte mehr Werkzeug, als daß es sich bequem in einer Hand hätte forttragen lassen. Und Ähnliches gilt selbst von den ostasiatischen Völkern

---

das Geschrey oder Geräusch, dergleichen man auf den Schiffen in Japan, China, Siam und allen Inseln des Indianischen Archipelagus, um die Ruderknechte zur Arbeit zu erhalten, macht, zur Bewegung und Arbeit ermuntert werden müssen ... Es kömmt dieses von der Trägheit der Seele her, welche alle Augenblicke durch einen rauhen oder scharfen Schall, als der von einer Trommel oder Flöte ist, gleichsam aufgeweckt werden muß, wie man denn dergleichen Instrumente auch in allen heißen Gegenden des Weltkreises antrifft. Liebliche und melodische Töne würden die sinnlichen Werkzeuge bey diesen Völkern nicht genug rühren; und eben aus diesem Grunde haben sie es niemals in der Musik weit gebracht und dürften es wohl schwerlich jemals weit darin bringen."

1) Scherzer, Fachmännische Berichte über die österr.-ung. Exp. nach Siam, China und Japan (1868—1871), Anhang, S. 64.

2) G. Spieß a. a. O., S. 165.

mit ihrer alten Kultur.[1]) Unter solchen Umständen vermag die schwache Kraft des Einzelnen nur wenig zu leisten. Es müssen Massen von Menschen aufgeboten werden, um eine größere Arbeitsaufgabe zu bewältigen, und gerade hier zeigte sich uns die rhythmische Gestaltung der Arbeit bei der Bitt- und Fronarbeit als ein Faktor von zusammenfassender Kraft.

Überall regt die gesellige Arbeit von selbst zu taktmäßiger Gestaltung der Tätigkeit an und wo sie ohne Tonrhythmus sich vollzieht, findet sie zur Unterstützung Musik oder Gesang. In ihnen werden wir somit einen wichtigen Faktor für die Ausbildung der Arbeitsgemeinschaft und auch ein Erziehungsmittel zur Arbeitsamkeit zu erblicken haben.[2])

1) „Die indischen Handwerker arbeiten fast ohne Werkzeug; ihre Werkstätte ist allenthalben. Da kommt z. B. ein indischer Schmied, der Eisenwerk für das Haus anfertigen soll. Er macht an Ort und Stelle eine Grube, sammelt umherliegendes Holz und brennt sich seine Kohlen. Den andern Tag kommt er wieder, seine Schmiede unter dem Arme. Er pflanzt seinen Amboß in den Boden, baut sich eine Esse von ein wenig Erde, mischt die Kohlen mit Reishülsen und zündet ein Feuer an. Dann setzt er sich mit untergeschlagenen Beinen dahinter und läßt seinen Blasebalg (ein zusammengenähtes Kalbfell) lustig spielen. Wenn das Eisen glüht, so streckt er es auf den Amboß; seine Füße braucht er ohne Weiteres zum Schraubstock. Auf die Weise fertigt er Riegel, Haken, Schlösser u. s. w. So einfach geht es aber nicht bloß bei dem Grobschmied her; selbst der Goldschmied arbeitet die feinsten Sachen, man möchte beinahe sagen, aus freier Hand. In der Wohnung eines Europäers sahen wir einmal einen solchen in einem Winkel des Hausflurs kauern, emsig beschäftigt mit der Verfertigung einer goldenen Kette. Er hatte dazu nichts als seine zehn Finger und ein Zängelchen." K. Graul, Reise nach Ostindien IV, S. 96 f.

2) Das letztere gilt auch von der Einzelarbeit. In einem lettischen Volkslied (Ulmann a. a. O., Nr. 236) gibt die Schwester dem Bruder für die Brautwahl den Rat, sich eine gute Sängerin auszusuchen; denn eine solche sei auch fleißig bei der Arbeit. Schon Quintil. inst. orat. I, 10, 16 bemerkt: Atque eam (sc. musicen) natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores velut muneri nobis dedisse, siquidem

Eindringlich treten uns diese Gesichtspunkte auch bei etwas vorgeschritteneren Kulturverhältnissen entgegen, wie wir sie etwa bei den vorderasiatischen Völkern und bei den alten Ägyptern finden. Die Ausrüstung der letzteren mit Werkzeugen und sonstigen Arbeitsmitteln, welche uns aus ihren zahlreichen Denkmälern in ziemlicher Vollständigkeit entgegentritt, war eine wahrhaft klägliche. Beim Ackerbau scheint der hölzerne, von Menschen gezogene Pflug die Regel gebildet zu haben (vgl. Tafel VII B). Die großen Schollen des schweren Bodens wurden mit hölzernen Hacken oder Hämmern zerkleinert, die Saat durch Schafe eingetreten. Egge und Walze kannte man nicht; den Wagen benutzte man mindestens nicht zu landwirtschaftlichen Zwecken.[1])

Zum Transport der großen Bausteine verwendete man gewöhnlich nur Menschenkräfte, die sie auf hölzernen Schleifen an langen Seilen paarweise gereiht fortbewegten. Zur Bearbeitung der härtesten Steine hatte man die primitivsten Werkzeuge. „Alle Bilder, die die Bildhauer bei ihrem Werke darstellen, lassen sie mit einem kleinen metallenen, in Holz gefaßten Meißel und einem größeren Schlägel die Statuen bearbeiten, während sie die Politur durch Schlagen und Reiben mit Quarzstücken erzeugen. Mögen sie nun auch diese unvollkommenen Instrumente sich noch durch allerlei Kunstgriffe verbessert haben, immerhin mußte ihre Arbeit eine sehr mühsame und zeitraubende sein."[2]) Auch „die Instrumente, deren sich die ägyptischen Tischler und Zimmerleute bedienten, waren ziemlich einfacher Natur, und es ist jedenfalls nicht das Ver-

---

et remigem cantus hortatur; nec solum in iis operibus, in quibus plurium conatus praeeunte aliqua jucunda voce conspirat, sed etiam singulorum fatigatio quamlibet se rudi modulatione solatur.

1) Erman a. a. O., S. 569 ff. 649 ff. 2) Erman, S. 551.

dienst dieser Werkzeuge gewesen, wenn ihre Arbeiten oft so vollendet ausgefallen sind. Die metallenen Teile der Werkzeuge bestanden aus Bronze und wurden nur bei den Meißeln und Sägen in den Stiel eingelassen, während man bei allen Äxten und Queräxten sich begnügte, sie mit Lederriemen an den Griff zu binden." Das Universalinstrument war der Dächsel unserer Zimmerleute, eine kleine Queraxt, deren Stiel die Gestalt eines spitzen Winkels mit ungleichen Schenkeln hat; an dem kurzen Schenkel war das bronzene Blatt angebunden, der längere wurde als Griff benutzt. „Als Hobel diente ein großes spatenförmiges Instrument, mit dessen breitem Blatte der Arbeiter die kleinen Unebenheiten des Holzes abstieß; die feinere Politur ward schließlich durch unabläßiges Reiben mit einem glatten Steine erreicht. Die Säge hatte, wie unsere Stichsägen, nur einen Griff, und es war jedenfalls höchst mühsam, einen dicken Sykomorenstamm mit diesem ungeschickten Instrumente in Bretter zu zerschneiden. Der Stamm ward in der Regel senkrecht an einen in den Erdboden eingetriebenen Pfahl gebunden, und auch die durchschnittenen Teile des Holzes wurden umschnürt, damit sie nicht durch ihr Auseinanderklaffen das Sägen störten. In älterer Zeit steckte man dann noch schräg durch diese Binden einen Stab, an dem ein Gewicht hing; er sollte sie offenbar in der richtigen Spannung halten und am Heruntergleiten verhindern."[1])

Man muß sich solche Einzelheiten vergegenwärtigen, um zu begreifen, eine wie ungeheure Menschenmenge erforderlich war, um mit so schwachen technischen Hülfsmitteln Großes und Dauerndes zu leisten. Um einen Steintransport aus den Brüchen von Hammamat nach dem zwei Tagereisen ent-

1) Erman, S. 601 f.

fernten Nil zu bewerkstelligen, bedurfte es einmal einer Expedition von 8368 Köpfen. Diese Massen mußten in wirksamer Weise zum Werke vereinigt, die Arbeit selbst mußte für jede Aufgabe besonders organisiert werden. Und hier bot der Rhythmus ein Bindemittel, wie es nicht besser gedacht werden kann, indem er eine Mehrzahl von Arbeitern zu einem energisch tätigen Körper zusammenfaßte, der seine Obliegenheiten mit ähnlicher Präzision erfüllte wie heute die Maschine. Freilich ist er nicht, wie die letztere, unermüdlich; aber er hält doch länger aus, arbeitet munterer und gleichmäßiger als der auf sich gestellte isolierte Arbeiter. Die in ihm vereinigte Vielheit von Arbeitern leistet mehr als das gleich Vielfache der Arbeit eines Einzigen; ja sie leistet in kurzer Zeit, was der Einzelne nie vermöchte, auch wenn er Jahrzehnte lang sich abmühte.

Schon eine flüchtige Durchmusterung einer Abbildersammlung ägyptischer Denkmäler bot folgende Beispiele von Arbeiten, bei welchen je zwei Arbeiter im Wechseltakt tätig waren: das Klopfen und das Hecheln des Flachses (vgl. unten Tafel VI B), das Schlagen und das Auswinden der Wäsche, das Fällen eines Baumes, das Stampfen des Getreides, das Kneten des Teiges, das Ausmeißeln und das Abschleifen einer Bildsäule, das Treten der Blasbälge beim Schmiedefeuer (Tafel VI D), das Blasen des Glases, das Weben, das Flechten des Papyrusschilfes, das Zusammendrehen eines Seiles mittels eines durch eine Schlinge gesteckten Stabes.[1]) Das letztere war offenbar ein technisches Universalmittel, das bei den verschiedensten Gelegenheiten angewendet wurde. Größere Arbeiterscharen erblicken wir bei der Feldbestellung und Ernte, beim Ziegel-

1) Die meisten auch bei Erman abgebildet; vgl. S. 301. 538. 277 f. 552. 608 f. 595. 584. 278. 604.

streichen, beim Fischfang, beim Lastenbefördern, und hier finden wir auch zahlreiche Gleichtaktarbeiten. Beim Schneiden des Getreides sehen wir die Arbeiter ihre Sicheln nach dem Takte eines Flötenspielers bewegen (Tafel VII A), ihm steht der Vorsänger gegenüber, mit Händeklappen ihn unterstützend. Beim Beladen eines Schiffes schleppen die Träger, zu je 6 vereinigt, auf ihren Schultern die an langen Stangen hängenden Lasten; 30 und mehr Ruderer sind geschäftig, um das Schiff in Bewegung zu setzen.[1]) „Am Vorderteile steht der Kapitain und läßt es nicht an seiner Stimme fehlen" (vgl. oben S. 228 f.). Bei starker Strömung und konträrem Winde muß das Fahrzeug von der Mannschaft getreidelt werden. Überhaupt kommt das Seilziehen (S. 190 ff.) zu vielfältiger Anwendung. Beim Fischfang schleppen 7 bis 8 Mann an langen Tauen ein großes Netz durch das Wasser aufs Trockne[2]), und selbst beim Vogelfang sind 3 oder 4 Menschen an einem Stricke mit sichtlicher Anstrengung bemüht, die Falle zuzuziehen. Beim Transport einer Statue sieht man nicht weniger als 172 Männer an vier langen Seilen vor die gewaltige Last gespannt. Auf den Knieen des Kolosses steht der Aufseher, der mit Händeklatschen und Rufen den Ziehenden das Kommando erteilt, — wahrscheinlich auch das Arbeitslied als Vorsänger dirigiert; ein anderer sprengt von der Basis aus Wasser auf den Weg; neben der Statue gehen Leute, die das nötige Wasser und einen großen Balken zum gelegentlichen Unterlegen tragen, sowie Aufseher mit ihren Stöcken.[3]) Die Tragsessel der Vornehmen werden je von 12 und mehr Dienern

1) Erman, S. 640 ff. 678.

2) Erman, S. 326. 535: der Vogelfang S. 324.

3) Erman, S. 632, abgebildet auf unserer Tafel VI A. — Ähnliches noch heute in Madagascar: Sibree a. a. O., S. 255 f.

fortbewegt; die heilige Barke des Ammon Rê' tragen 26 Träger auf langen Stangen, sechsmal zu je 4 und einmal zu 2 nebeneinandergereiht.[1]) Um einen kleinen tönernen Schmelzofen durch Rohre anzublasen, sind 6 Mann nötig, und beim Keltern sehen wir in der Kufe 7 Treter stampfen, die sich mit den Händen an von der Decke herabhängenden Stricken halten, um bei ihrer Arbeit nicht zu fallen.[2]) Diese Beispiele ließen sich leicht vermehren. Einzelarbeit findet sich sehr selten; um so häufiger sind Gruppen von Arbeitern, die verschiedenartige, aber zusammengehörige Tätigkeiten vornehmen. Natürlich läßt sich nicht sagen, wie weit hierbei rhythmische Bewegung stattfand.

Was wir von den Arbeitsweisen der Babylonier und Assyrer wissen, trägt die gleichen Charakterzüge. Auf den Tafeln IV und V sind zwei in Kujundschik gefundene Darstellungen von Massenarbeiten abgebildet. In beiden handelt es sich um die Fortbewegung steinerner Kolossalfiguren. Beide Male kommt das Seilziehen wiederum in umfassender Weise zur Anwendung. Der Leiter der Arbeit steht jedesmal am Vorderende der zu bewegenden Last und gibt mit Händeklatschen das Zeichen zum gleichzeitigen Anziehen; auf der zweiten Abbildung ist hinter ihm ein Hornbläser zu sehen, und am Gesang wird es auch nicht gefehlt haben, weder bei den Seilziehern noch bei den Einzelarbeitern, die rechts in Körben Baumaterial auf eine Anhöhe schleppen, während links ihrer zwei mit dem Schadûf (S. 101) Wasser schöpfen.

Für die zwingende Natur der Voraussetzungen und Folgen primitiver Werkzeugtechnik ist es bezeichnend, daß auch aus

1) Erman a. a. O., S. 100. 648. 374.

2) Erman, S. 609. 278. Vgl. die Abbildung auf Tafel VII C.

Japan die auf den Tafeln VIII—XII abgebildeten Arbeitsvorgänge hervorragende Beispiele von Gleichtakt- und Wechseltaktarbeiten aufweisen, die den ägyptischen und babylonischen selbst in kleinen Zügen gleichen. Das Ziehen eines Balkens zur Baustätte (VIII B), der Steintransport (XII B), das Drehen der Spille beim Walfischfang (X A), das Rammen (IX), das Ziehen und Schieben des Lastkarrens (VIII A) sind Gleichtaktarbeiten von typischer Vollendung; das Schlagen der Tücher (X B) ist ein besonders hübsches Beispiel der Wechseltaktarbeit, die in Japan so häufig ist, und die sechs Balgtreter (XI) zeigen beide Arten von Taktarbeit in ihrer Vereinigung. Die vielfache Anwendung des technisch wenig ergiebigen Seilziehens, die Leitung der Arbeit durch einen Vorsänger, der als Zeichen seiner Würde einen Wedel in seiner Hand trägt, die Begleitung des Werkes mit Taktliedern, die in allen Fällen (mit Ausnahme der Wechseltaktarbeit auf Tafel X B) festgestellt werden konnten[1]), die Kennzeichnung der Arbeiter des gleichen Unternehmers durch dessen Wappenschild auf ihrem Rücken — dies alles spricht für das Bestehen fester Gewohnheitsregeln, zu deren Ausbildung gewiß lange Zeiträume erforderlich waren. Es ist sehr zu bedauern, daß die alte Technik der Chinesen, der Koreaner, der hinter- und vorderindischen Völker nicht in ähnlicher Anschaulichkeit vor Augen gestellt werden konnte. Nach allem, was wir davon wissen, würde sie eindringlich darauf hinweisen, daß die Organisation der Massenarbeit, auf welche diese Völker einen so großen Teil ihrer entwickelten Kultur aufbauen mußten, für den Nationalökonomen ein Feld wirtschaftsgeschichtlicher Forschung aufschließt, dessen Fruchtbarkeit wir heute noch kaum ahnen können.

1) Mit Hülfe des Herrn stud. cam. Hikotaro Nishi aus Tokio.

Das aber wird ohne weiteres einleuchten: überall, wo Häufung der Arbeitskräfte technische oder wirtschaftliche Notwendigkeit war und wo demgemäß der Chorgesang der Arbeiter oder die Trommel das Werk begleitete, mußte dieses eine Art festlichen Charakters annehmen. Die Arbeit wurde in gehobener Stimmung verrichtet; sie konnte dem Einzelnen nicht als Last erscheinen. Und noch bis auf den heutigen Tag finden sich Reste dieses festlichen Grundzuges, wenn man auch den Gesang, wo er bei der Arbeit selbst keine Stätte mehr findet, an den Anfang oder das Ende derselben verlegt hat. Die Wilden ziehen unter Gesang und Trommelschlag und im Taktschritt zur Jagd, zum Fischfang und tragen im Triumphzuge die Beute nach Hause. Die Schnitter und Schnitterinnen legen zur Ernte ihre besten Kleider an; singend, an manchen Orten mit Musikbegleitung, wandern sie hinaus und kehren ebenso am Abend wieder heim. Ihre Beköstigung ist eine bessere, und nach Vollendung der Ernte schließt sich ein Fest mit Tanz an.[1]) In Korea „befindet sich in jedem Orte die notwendige Anzahl von Trommeln, Flöten, Hörnern und Cymbals, da nicht nur abends nach der Arbeit, sondern auch in der Mittagspause die Landleute verschiedene Weisen aufspielen, die zumeist von Gesängen begleitet werden".[2]) In Nassau singt man, wenn man von der Schafwäsche im Sommer heimkehrt, und wenn wir auch nicht mehr zum Hausbau die Trommel schlagen, so ist doch an das Ende desselben das Richtfest gelegt, bei dem der Gesang nie fehlt.

Bei der Einzelarbeit wirkt der Gesang wenigstens tröstend

1) Vgl. z. B. in der Ztschr. des Vereins für Volkskunde VII (1897), S. 151 eine Schilderung aus Anhalt.

2) M. A. Pogio, Korea. Aus d. Russ. übers. von Ursyn-Pruscynski (Wien u. Lpz. 1895), S. 167.

und ermunternd oder unterhaltend. Mag ihn die Negerin zum Reibstein oder zur Kornstampfe anstimmen, mag der Tischlergeselle zur Säge, der Zimmermaler zu den Pinselstrichen sein Lied ertönen lassen, immer hilft es über die Beschwerden und die Einförmigkeit des Werkes hinweg, erleichtert die Arbeit. Das Werk, das sich taktmäßig mit Gesang verrichten läßt, gelingt, wie von Zauberhänden beschleunigt. Ein estnisches Bauernliedchen[1]) hat dies in einer Weise ausgesprochen, die an die griechische Sage von Orpheus erinnert.

Nr. 262.

Klinge du, klinge du, Waldung,
Schalle du, schalle du, Haide,
Halle wider, halle, Hainlein!
Töne wider, großer Laubwald,
Wider meine gute Stimme,
Wider meine goldne Kehle,
Wider mein Lied, das lieblichste!

Wo die Stimme zu versteh'n ist,
Werden bald die Büsche brechen,
Schichten sich von selbst die Stämme,
Stapeln sich von selbst die Scheiter,
Fügen sich zum Hof die Klafter,
Häufen sich im Hof die Schober
Ohne junger Männer Zutun,
Ohne die geschärften Äxte.

So wird der Arbeitsgesang zum Zauberspruch, ohne den nichts gelingen kann. Das Werkzeug erscheint wie ein belebtes Wesen, das Freud und Leid des Menschen teilt und für seine Zusprache empfänglich ist, ebenso wie das Arbeitstier, das aber auch, wie dieses, von bösen Mächten verzaubert und durch das Lied wieder entzaubert werden kann. Wir haben diese Auffassung an den verschiedensten Arbeitsvor-

1) Neus a. a. O., S. 82. Vgl. dazu das Holzfällerlied S. 228.

gängen beobachtet, beim Mahlen, beim Buttern, bei der Feldarbeit der Indianerin, bei der Beschneidung, dem Tätowieren, der Krankenheilung, bei den Verrichtungen mit Tieren. Noch im XVIII. Jahrhundert war in Sachsen der Glaube verbreitet, wenn beim Bierbrauen nicht gesungen werde, so gerate das Bier nicht.[1])

Die Venetianer haben eine anmutige Sage über die Entstehung ihrer Stadt. In einer Nacht hörte man an der damals noch wüsten Küste einen seltsamen Gesang, und am Morgen sah man die Stadt mit ihren Türmen und Marmorpalästen durch ein Wunder dem Wasser entstiegen. Sie haben dieser Sage wieder gedacht, als vor einigen Jahren auf dem Marcusplatze der Rost des zusammengebrochenen Campanile unter dem Gesang der Bauleute in den Boden gerammt wurde, und sich erinnert, daß ihre Häuser, wie diejenigen Amsterdams, auf Pfählen stehen.[2]) Und als 1903 in Haidar-Pascha, gegenüber dem alten Stambul, die neue große Militär-Medizinschule für das türkische Reich eröffnet wurde, schrieb eine Wiener Zeitung: „Technisch interessant ist, daß dieser Steinkoloß gebaut worden ist, ohne maschinelle europäische Hülfsmittel: Menschenhände haben die gewaltigen Quadern bis zur höchsten Turmspitze hinaufbefördert; mit Tauen an Tragbäume gebunden, wurden sie von zwei-, dreihundert Arbeitern, die hintereinandergereiht singend im Takt aufwärts marschierten, auf den Schultern emporgetragen so, wie wohl die Alten ihre Türme und Mauern erbauten, die die Jahrhunderte überdauerten."[3])

---

1) „Die gestriegelte Rocken-Philosophia oder Auffrichtige Untersuchung derer von vielen super-klugen Weibern hochgehaltenen Aberglauben." (Chemnitz 1706). Viertes Hundert, S. 387 f.

2) „Corriere della Sera" 1904, Nr. 93.

3) „Die Zeit" vom 19. XII. 1903, S. 13.

Aber der willkürlich hervorgerufene Tonrhythmus erleichtert nicht bloß die Arbeit, er dient auch zur Steigerung ihrer Intensität, indem er sie beschleunigt und anhaltender macht. Mit Musik regulierte man einst die Tätigkeit des Sklaven und des Fröners, wie der moderne Fabrikant die Tätigkeit freier Arbeiter reguliert, wenn er die Maschinen rascher laufen läßt.[1])

In den schier endlosen Tatsachenreihen, die sich im vierten und fünften Abschnitte dieses Buches vor unsern Augen entfaltet haben, ist eine versunkene Welt aus den Fluten der Menschheitsgeschichte aufgetaucht: die Welt der fröhlichen Arbeit. Der Nationalökonom, der diese Welt zuerst betritt, reibt sich verwirrt die Augen, als wäre er durch ein Wunder in das Land Utopia versetzt, von dem ihm die Staatsromane erzählen. Hier ist die Arbeit keine Last, kein schweres Lebensschicksal, keine Marktware, ihre Organisation kein Ergebnis kalter Kostenberechnung. Und je tiefer er eindringt in diese neu entdeckte Welt, um so mehr wächst sein Staunen. Überall Spiel und Lust, Sang und Klang, Geselligkeit und Hülfsbereitschaft — ein wahres ökonomisches Kinderdasein. Und doch entbehrt diese Welt nicht einer sozialen Ordnung, die durch die Sitte gehalten und getragen wohl Jahrtausende hindurch das Leben der Menschen beherrscht. Jene Welt der fröhlichen Arbeit ist bei uns zum großen Teil von der Kultur allmählich überflutet worden, wie ein altes Festland vom

1) Daß dafür das Verständnis noch nicht erloschen ist, zeigt folgende Anekdote, die jüngst durch die Zeitungen lief: Bei einem Moorbauern hat ein Maurer eine Stube zu streichen. Er erledigt sich seiner Aufgabe, indem er seine Pinselstriche nach dem Liede „Guter Mond, du gehst so stille" einrichtet. Da tut sich die Tür auf, der Bauer erscheint, sieht sich das Gebaren wütend eine Zeitlang an, reißt dann dem Sänger den Pinsel aus der Hand und ruft, im Takte auf- und niederstreichend: „So heet dat nich, dat heet: „So leben wir, so leben wir!"

Ozean. Gleich einsamen Inseltrümmern ragen Reste derselben noch in unsere Zeit hinein; größere Landmassen finden sich nur im Dasein der kulturarmen Völker. Was hat sie zum Verschwinden gebracht?

Müssen wir den Arbeits-Rhythmus und Arbeits-Gesang als wichtige Hülfsmittel für die Entstehung und erste Entwicklung der Arbeit im heutigen volkswirtschaftlichen Sinne betrachten, und können wir ihnen auch für die ersten Versuche zu einer zusammenfassenden Organisation der Arbeit eine gewisse Bedeutung zuerkennen, so ergibt sich doch leicht, daß mit der Erfindung besserer Arbeitsinstrumente und mit der zunehmenden Indienststellung von Naturkräften seine Wichtigkeit für die menschliche Wirtschaft zunächst zurücktreten mußte. Als man die Vorteile des Hebels, des Keils, der Rolle, der Schraube kennen und in der mannigfachsten Weise anwenden lernte, als der Pflug an Stelle des Grabstocks trat, die Walze an Stelle der Stampfe, die Presse an Stelle des Schlägels, die Walkmühle und Schraubenkelter an Stelle der Füße des Walkers und Keltertreters, der Wagen an Stelle des Tragsessels; als das Ruder dem Segel, der Schiffszieher dem Leinpferd weichen mußte; als Stampfmörser und Reibstein der Roßmühle und diese wieder der Wind- und Wassermühle Platz machten: da war zwar auf allen diesen Gebieten eine ungeheure Arbeitslast von den Schultern des Menschen genommen; aber für den immerhin ansehnlichen Rest von Arbeit, der ihm überall noch verblieb, war er in der freien Gestaltung seiner Körperbewegungen beschränkt und von den neuen Hülfsmitteln der Produktion in gewissem Grade abhängig geworden. Seine körperliche Tätigkeit wirkte jetzt vielfach nur noch indirekt auf den Stoff; in dem räumlichen Ausgreifen und in der Zeitdauer der Muskelbewegungen war er nicht mehr ganz

frei; das Werkzeug war nicht mehr eine bloße Verstärkung seiner Gliedmaßen, die diesen unbedingt gehorchte, sondern es begann eine gewisse technische Herrschaft über den Menschen auszuüben. Und aus der technischen Herrschaft des Werkzeugs entwuchs im Laufe der Zeit die ökonomische Herrschaft des Werkzeugbesitzers.

Die neuen Werkzeuge und Geräte schlossen allerdings meist eine rhythmische Gestaltung der durch sie entstandenen Arbeitsarten an sich nicht aus. Aber sie waren ungleich ergiebiger als die früher gebrauchten Arbeitsmittel; die Arbeit selbst war bedeutend produktiver; ihr unmittelbares Eingreifen bei dem einzelnen Produkt nahm viel weniger Zeit in Anspruch. In der früheren Periode hatte der Mensch dasselbe Arbeitsverfahren und das gleiche Werkzeug bei den verschiedensten Produktionsprozessen angewendet. Schlägel, Reibstein, Mörser waren Universalgeräte, mit denen die mannigfachsten Materialien bearbeitet wurden. Dies ergab eine Fülle von gleichartigen Muskelbewegungen und eröffnete dem Rhythmus das weiteste Anwendungsgebiet. Jeder konnte alles erzeugen und in allem geschickt sein. Mit dem Aufkommen besserer Werkzeuge und mit der durch die Erfahrung empfohlenen verschiedenartigen Behandlung verschiedener Stoffe änderte sich das. Die Werkzeuge differenzierten sich; sie wurden jedem Material besonders angepaßt (Gebrauchsteilung), und damit begann auch beim arbeitenden Menschen ein ähnlicher Anpassungsprozeß, den man allgemein Arbeitsteilung nennt.[1]) Dies drängte auf berufsmäßige Gestaltung der Arbeit hin, auf Scheidung der verschiedenen Elemente, die bis dahin in der menschlichen Tätigkeit vereint waren.

1) Vgl. meinen Vortrag über Arbeitsgliederung und soziale Klassenbildung in der „Entstehung der Volkswirtschaft", S. 227 ff.

Es wird immer beachtenswert bleiben, daß bei dieser frühesten Berufsbildung die vorwiegend geistige und künstlerische Tätigkeit sich zuerst verselbständigt. Der Priester, der Arzt (Medizinmann), der Zauberer, der Sänger, der Tänzer, bez. die Tänzerin heben sich am frühesten aus der Masse der Stammgenossen heraus und gelangen als die Träger besonderer Gaben zu einer Sonderstellung; es folgt in der Regel der Schmied und lange nachher die übrigen Handwerker und Künstler. Die Arbeit stößt also alle fremdartigen Elemente ab; sie scheidet sich von den Künsten der Bewegung, dem Spiel, der Religionsübung; sie wird zu einem ernsten Geschäft, einer Lebensaufgabe. Zugleich aber sammelt sich wieder gleichartige Arbeit in den einzelnen Berufen. Werkzeuge, die wegen ihrer großen Ergiebigkeit für den Bedarf der einzelnen Haushaltung immer nur ganz kurze Zeit hätten benutzt werden können, mußten nun beständig in Aktion erhalten werden, da sie in der Hand des Berufsarbeiters dem Bedarf vieler Haushaltungen zu dienen hatten. Damit wurde dem Arbeitsrhythmus ein neues Feld eröffnet; es bildete sich für jedes Handwerk sozusagen ein eigner Arbeitstakt aus, der nicht selten sich auch dem Wesen derjenigen mitteilte, die es ausübten, und oft in ihrer ganzen Körperhaltung und -Bewegung zu erkennen ist.

Auch hier hat die Anwendung des Rhythmus zweifellos die Produktivität der Arbeit gesteigert, und dies hat bei fortschreitender Entwicklung den Anlaß zu immer weiter gehender Teilung der Arbeit gegeben. Allerdings nicht dies allein. Aber es muß aufs stärkste betont werden, daß die großen technischen Fortschritte des letzten Jahrhunderts und unser heutiges „Maschinenzeitalter" nicht möglich gewesen wären ohne den langen ihnen vorausgegangenen Entwicklungsprozeß

der Arbeitszerlegung und der Sammlung gleichartiger, der Rhythmisierung zugänglicher Arbeit an bestimmten Konzentrationspunkten, wie sie die Werkstätten der Berufsarbeiter boten.

Die Maschine hat dem Menschen zunächst immer nur einzelne Arbeitsbewegungen abgenommen, und es wird eine denkwürdige Tatsache in der Geschichte des Maschinenwesens bilden, daß viele der ältesten Maschinen rhythmischen Gang haben, indem sie sozusagen die Hand- und Armbewegungen des bisherigen Arbeitsverfahrens bloß nachahmen. Die ältesten Hobelmaschinen lassen einfach die Stöße des Handhobels durch mechanische Kraft vollziehen; die ältesten Sägewerke zeigen in der Gattersäge das Abbild der Handsäge, die älteste Wursthackmaschine die Bewegungen des Wiegemessers; die ältere Schnellpresse in der Buchdruckerei lehnt sich eng an die Handpresse an; die Lederglättmaschine wiederholt die Bewegungen des Glättsteins. Mit der weiteren Entwicklung des Maschinenbaues strebt man darnach, den mit dem rhythmischen Gang des Mechanismus meist verbundenen toten Rückgang auszuschalten und geht, wo nur immer möglich, von der wage- oder senkrechten zur kreisförmigen Bewegung über, die jenen Kraftverlust vermeidet. An die Stelle der Gattersäge tritt die Kreis- und später die Bandsäge; für die Glättung des Holzes kommen Scheiben- und Walzenhobelmaschinen auf; an die Stelle der einfachen Schnellpresse tritt die Rotationsschnellpresse. Damit schwindet die alte Musik der Arbeit, welche die rhythmisch gehenden Maschinen noch deutlich erkennen ließen, aus den Werkstätten; bei der raschen Bewegung der Triebwerke sind nur noch wirre, ohrenbetäubende Geräusche zu vernehmen, in die man wohl einen Rhythmus hineinhören kann, die aber für unsere Wahrnehmung nicht mehr rhythmisch sind und darum auch nur Unlustgefühle erwecken können.

Was dem Menschen bei den vollkommneren Maschinen an Handarbeit übrig bleibt (Zuführung von Material u. dgl.), braucht nicht notwendig rhythmische Gestaltung der Körperbewegungen auszuschließen. Im Gegenteil haben manche Maschinen an Punkten rhythmische Bewegung ermöglicht, wo ein älteres Arbeitsverfahren sie nicht kannte. Aber diese neuen Arbeitsrhythmen sind von den alten sehr verschieden. Der arbeitende Mensch ist nicht mehr Herr seiner Bewegungen, das Werkzeug sein Diener, sein verstärktes Körperglied, sondern das Werkzeug ist Herr über ihn geworden; es diktiert ihm das Maß seiner Bewegungen: das Tempo und die Dauer seiner Arbeit ist seinem Willen entzogen; er ist an den toten und doch so lebendigen Mechanismus gefesselt.

Darin liegt das Aufreibende der Fabrikarbeit und das Niederdrückende: der Mensch ist ein Knecht des nie rastenden, nie ermüdenden Arbeitsmittels geworden, fast ein Teil des Mechanismus, den er an irgend einer Stelle zu ergänzen hat. Und damit ist auch der Arbeitsgesang verschwunden. Was vermöchte die Menschenstimme gegen das Knattern des Räderwerks, das Surren der Transmissionen und alle jene unbestimmbaren Geräusche, welche die meisten Fabriksäle erfüllen und aus ihnen das Behagen verscheuchen! Zum Glück ist nur ein Teil der Maschinenarbeit auch Fabrikarbeit, und nur ein Teil der Fabrikarbeit ist Maschinenarbeit.[1]) Im Übrigen bleibt auch die Arbeit an der Maschine immer „Hand-

1) Selbst der Arbeitsgesang setzt sich bei dafür geeigneten Fabrikarbeiten und einer für ihn empfänglichen Arbeiterschaft noch heute siegreich durch. So ist mir aus einer Smyrna-Teppich-Fabrik in Cottbus eine Anzahl wendischer und deutscher Liedertexte übermittelt worden, welche von den Mädchen bei dieser Arbeit gesungen werden, und aus einer rheinischen Fabrik wird mir mitgeteilt, daß die Werkleitung das Singen beim Packen befördere.

arbeit". Wo aber die Arbeit körperliche Bewegung erfordert, da strebt sie auch, wo immer sie sich in gleichmäßiger Dauer fortsetzt, nach rhythmischer Gestaltung und wird immer darnach streben.

Ob aus dieser Erkenntnis für die technische Gestaltung des Arbeitsprozesses praktisch wichtige Fingerzeige entnommen werden können? Fast möchte man es glauben. Behauptete doch schon P. J. Schneider im Jahre 1835, „daß durch kluge und aufmerksame Anwendung rhythmischer Kraft bei den meisten Entrepriſen, als Straßenbau, Wasserbau, Civil- und Militärbau und Webereien aller Art, in Bergwerken, Salz- und Zuckersiedereien, in Eisenhämmern, Glashütten, Fayence- und Tabaksfabriken u. s. w. ein Viertel gewonnen werden könnte". Mag das phantastisch klingen, übersehen dürfen wir nicht, daß rhythmisches Arbeiten und Arbeitsgesang sich gerade bei den schwersten Verrichtungen (Treideln, Rammen) am längsten erhalten haben.

Doch das kann uns hier nicht weiter beschäftigen, wo es nur darauf ankam, eine der verborgenen Kräfte aufzudecken, welche in der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der Menschheit seit Jahrtausenden wirksam gewesen sind. Es darf nicht erwartet werden, daß dies beim ersten Anlaufe an allen Stellen bereits in genügender Weise gelungen sei. Wir stehen dem Leben des Naturmenschen äußerlich und innerlich zu fremd gegenüber, und in unserm heutigen Dasein haben sich die Elemente, von deren uraltem Zusammenwirken wir ausgehen mußten, bereits zu weit von einander entfernt, als daß wir ihre innigen Wechselbeziehungen überall richtig sollten erfassen können. Kunst und Technik gehen in ihrer berufsmäßigen Ausgestaltung jetzt sehr verschiedene Wege, und insbesondere haben die Künste der Bewegung zur Wissenschaft

und Übung der Technik heute keine Beziehungen mehr, und im Leben des Arbeiters spielen sie kaum noch eine Rolle. Dagegen suchen die Künste der Ruhe seit langem wieder Anknüpfung mit der Technik zu gewinnen; eine organische Verbindung beider ist auf den meisten Gebieten fast ausgeschlossen.

Darin ist das Leben des Einzelnen ärmer, nüchterner geworden; die Arbeit ist ihm nicht mehr Musik und Poesie zugleich; die Produktion für den Markt bringt ihm nicht mehr persönliche Ehre und Ruhm, wie die Produktion für den eignen Gebrauch; sie verlangt Dutzendware und würde individuellen künstlerischen Neigungen keine Betätigung gestatten, auch wenn sie vorhanden wären; die Kunst geht selbst nach Brot. Die beruflich ausgestaltete Tätigkeit ist nicht heitres Spiel und froher Genuß, sondern ernste Pflicht und oft schmerzliche Entsagung. Aber es darf daneben nicht übersehen werden, was die Gesamtheit bei diesem Entwicklungsprozeß gewonnen hat. Technik und Kunst haben sich durch Differenzierung und Arbeitsteilung zu einer ungeahnten Leistungsfähigkeit entwickelt; die Arbeit ist produktiver, unsere Ausstattung mit wirtschaftlichen Gütern reicher geworden, und es darf die Hoffnung nicht aufgegeben werden, daß es gelingen wird, Technik und Kunst dereinst in einer höheren rhythmischen Einheit zusammenzufassen, die dem Geiste die glückliche Heiterkeit und dem Körper die harmonische Ausbildung wiedergibt, durch welche sich die besten unter den Naturvölkern auszeichnen.

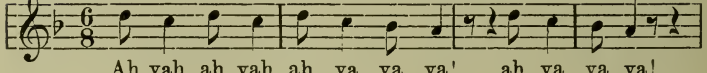
Anhang.

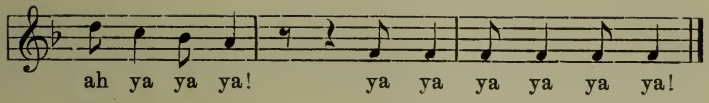
Um der fachmännischen Weiterverfolgung des im Vorstehenden behandelten Gegenstandes auch nach der musikalischen Seite einigermaßen vorzuarbeiten, will ich nachstehend für eine bestimmte Art von Arbeitsgesängen, die Schifferlieder oder Bootgesänge, ein Anzahl von Notenbeispielen zusammenstellen, in der Hoffnung, dadurch zu weiterem Sammeln anzuregen und Musikern von Fach Gelegenheit zu geben, das vorliegende Urmaterial eingehender zu untersuchen.

Von den nachfolgenden Stücken sind Nr. 263 und 264 den Notenbeilagen (Nr. XXXIX, S. 75) der Dissertation von Th. Baker, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden, entnommen, Nr. 265 der Musikbeilage zu Spix und Martius, Reise in Brasilien (Nr. 12); Nr. 269—272 gebe ich nach Hagen, Über die Musik einiger Naturvölker, Hamburg 1892 (Taf. V Nr. 19, Taf. X Nr. 3, Taf. XI Nr. 2 und 3); endlich Nr. 274—286 nach Joseph H. Churi, Sea Nile, the Desert and Nigritia; Travels in company with Captain Peel 1851—1852, London 1853, Appendix, S. 307 ff. Die Überschriften und Citate sind wörtlich aus diesen Büchern übernommen. Den ägyptischen Gesängen habe ich die englische Übersetzung des Originals beigefügt, da der Text durch eine weitere Übertragung ins Deutsche zu viel verloren haben würde. Ich habe in diesem Teile auch diejenigen Stücke beibehalten zu müssen geglaubt, welche nicht als Arbeitsgesänge im strengen Sinne angesehen werden dürfen, da ihr Charakter als Bewegungsgesänge feststeht und sie manchem zur Vergleichung willkommen sein dürften.

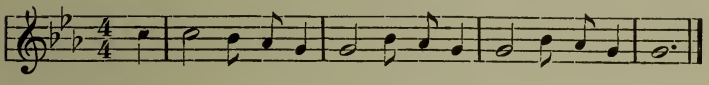
I. Amerika.

Nr. 263. Bootgesang der Indianer.



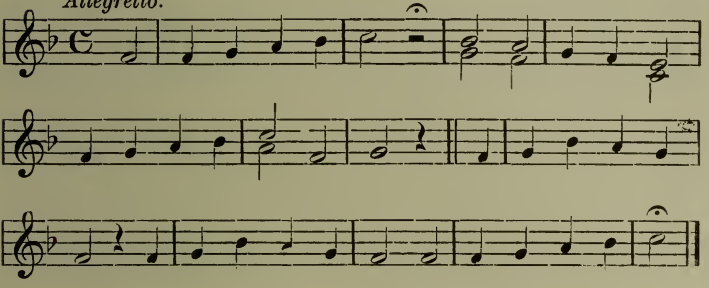


Nr. 264. Bootgesang der Indianer.



Nr. 265.

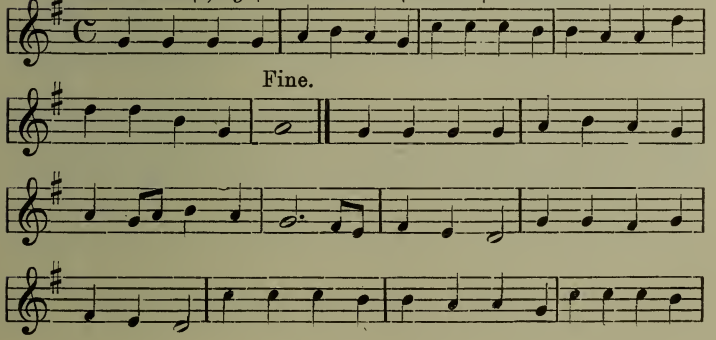
Bootgesang der rudernden Indianer in Rio Negro.

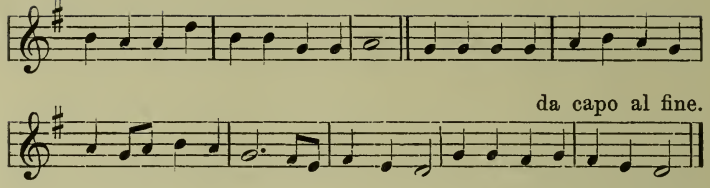


II. Asien.

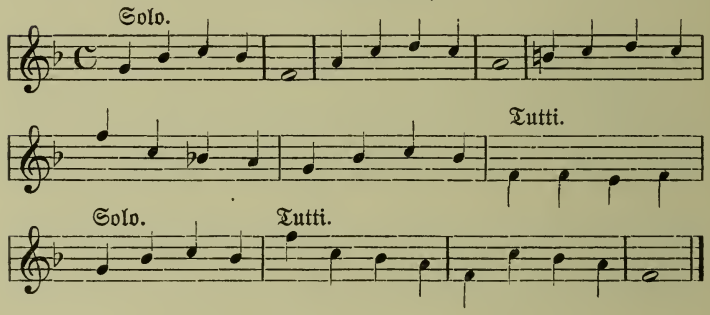
Nr. 266. Bootgesang aus Ost-Bengalen.
(Journal of the Royal Asiatic Society XX (1888), S. 218.)

Der Ruderschlag fällt immer auf den ersten Taktteil.



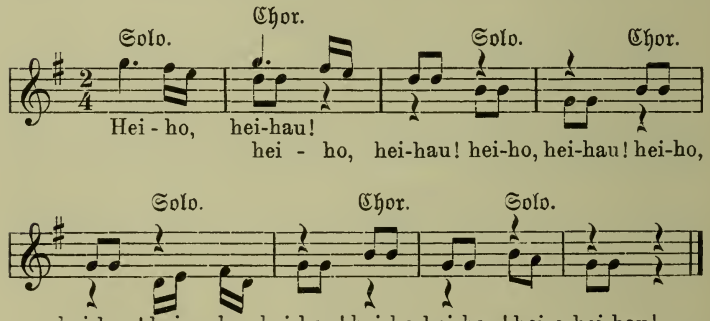


Nr. 267. Ebendaher.



Nr. 268. Chineſiſcher Rudergeſang.

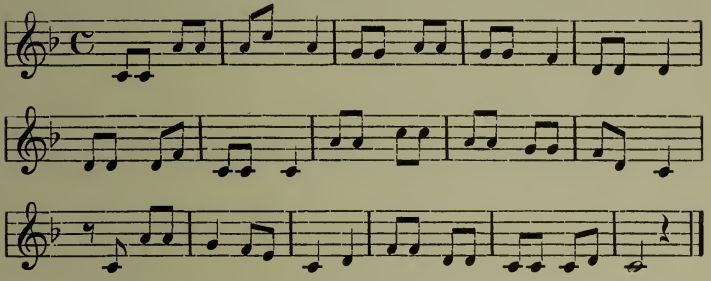
(Barrow, Reiſe durch China, 1793 u. 1794, Weimar 1804. I, S. 99.)



III. Polyneſien.

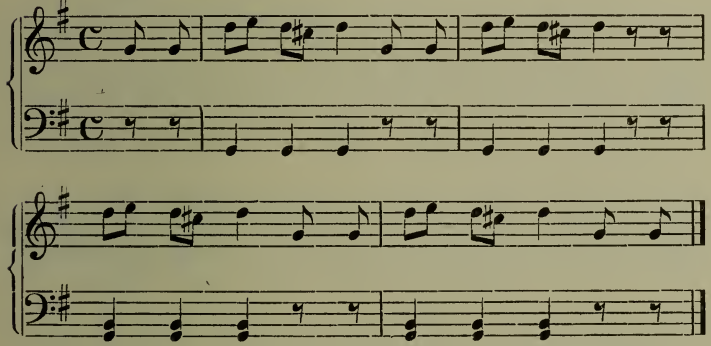
Nr. 269. Kanoegeſang der Strandbewohner von Neu-Britannien.

(R. Parkinſon, Im Bismarck-Archipel, Leipz. 1887.)



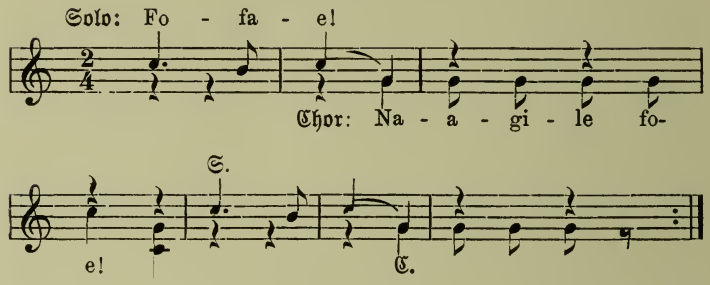
Nr. 270. Bootgeſang von Tongatabu.

(Ch. Wilkes, Narrative of the United States Exploring Expedition during the years 1838—42. Philadelphia 1845. III, p. 20.)

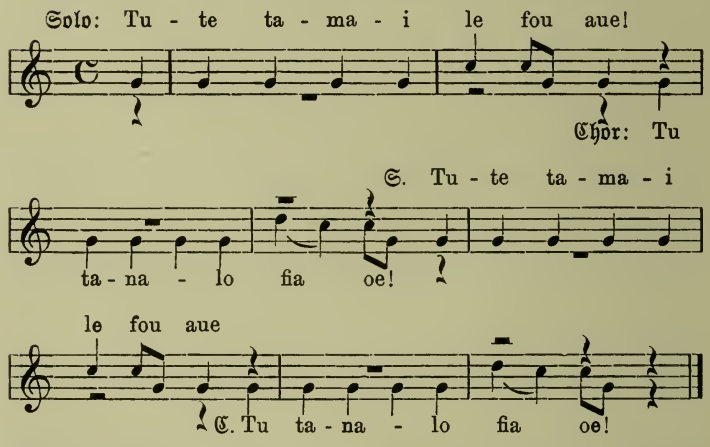


Nr. 271. Samoanischer Bootgesang.

(Ch. Wilkes, Narrative of the United States Exploring Expedition II, p. 145.)



Nr. 272. Samoanischer Bootgesang.[1])

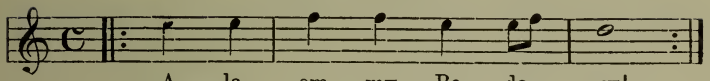


1) Weitere Beispiele Samoanischer Rudergesänge bei Friedländer in „Westermanns Monatsheften", Mai 1899.

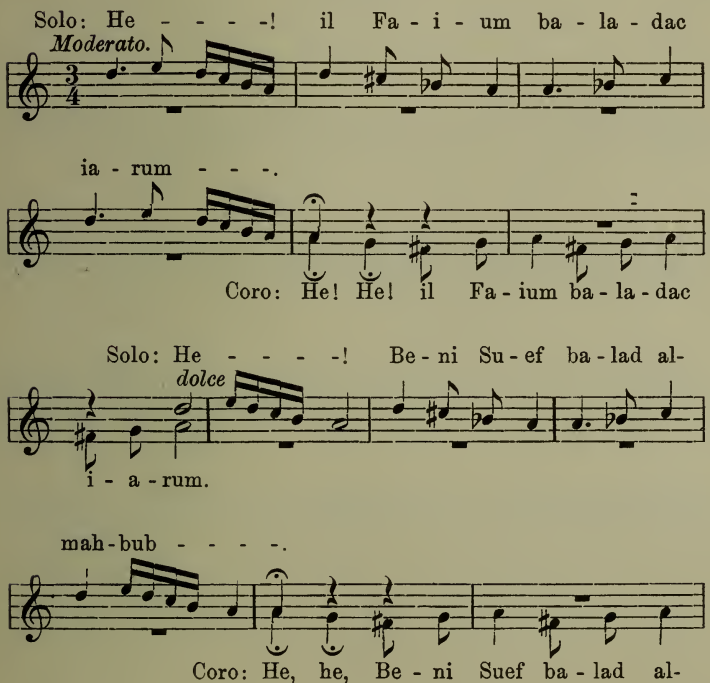
IV. Ägypten: Gesänge der Nilschiffer.

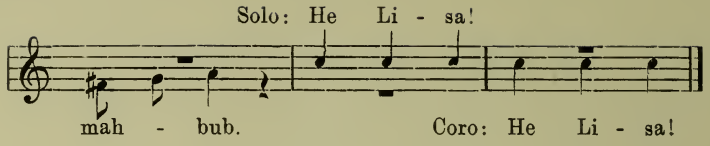
Nr. 273. Ruderlied.

(Ambros, Musikgeschichte (3. Aufl.), S. 449, Nr. 6.)



Nr. 274. Bei der Talfahrt und wenn sie an ein Dorf (bandar) kommen.



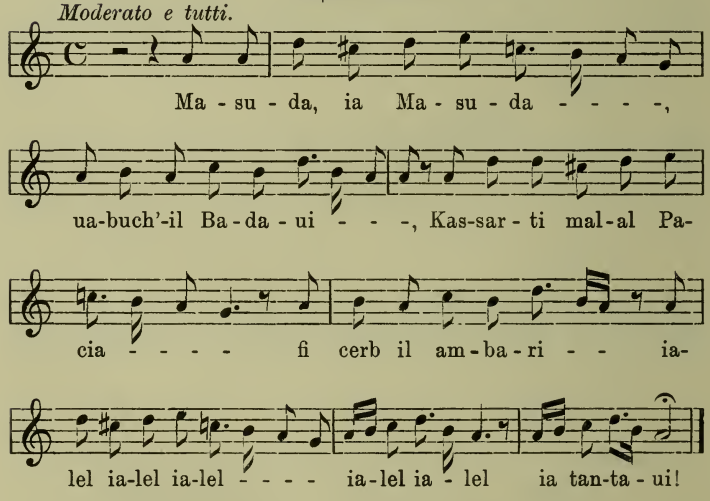


Translation.

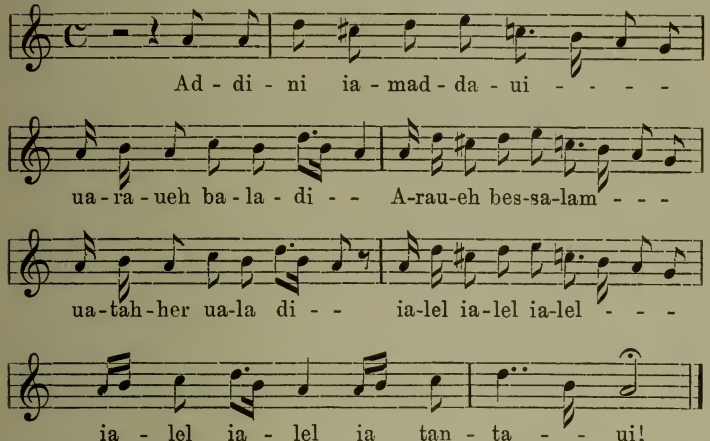
Solo. He! the Faium is thy country, O Greek!
Coro. *(Repeat the same words with a different air.)*
Solo. He! Beni Suef is the land of the beloved one.
Coro. *(Repeat the same words with a different air.)*
Solo. He, Lisa!
Coro. He, Lisa!

Nr. 275. Bei günſtigem Winde, wenn die Dababie gut ſegelt oder ſie ſelbſt zu bleiben wünſchen.

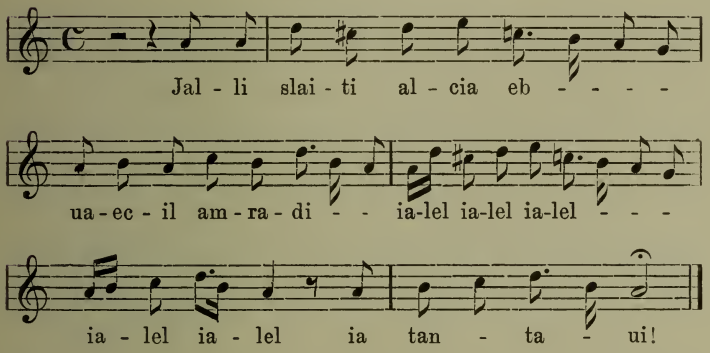
Erſter Vers.



Zweiter Vers.



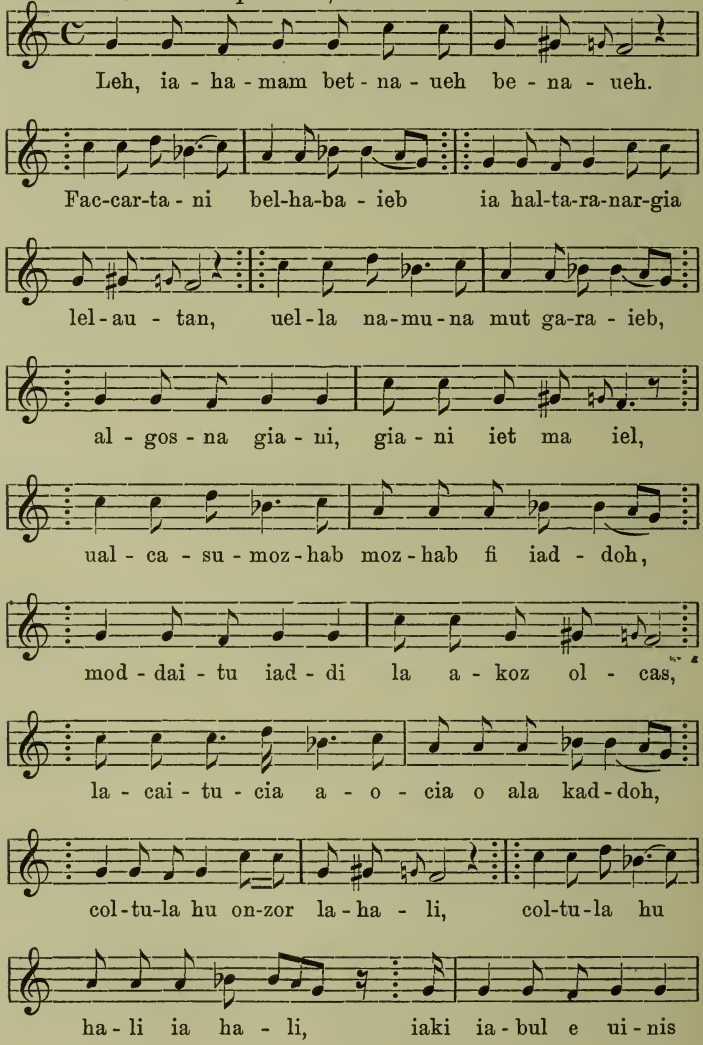
Dritter Vers.

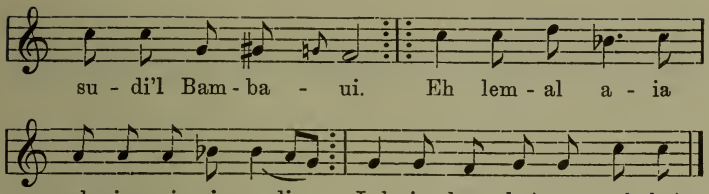


1. Masuda, O Masuda! thy father is a Beduin; thou hast made the Pacha lose money in drinking ambari (liquor). Ialel, ialel, ialel, iatantaui!
2. Take me, o Maaddaui! I will go to my own land; I will go in peace, and purify my son. Ialel, ialel, ialel, ialel, ialel!
3. Thou Masuda hast melted the hoary-headed also — and why so? Ialel, ialel, ialel, iatantaui!

Nr. 276. Wenn ſie zur Nacht vor Anker gegangen ſind, ſingen ſie vor dem Abendeſſen.

Maestoso e con espressione, tutti.



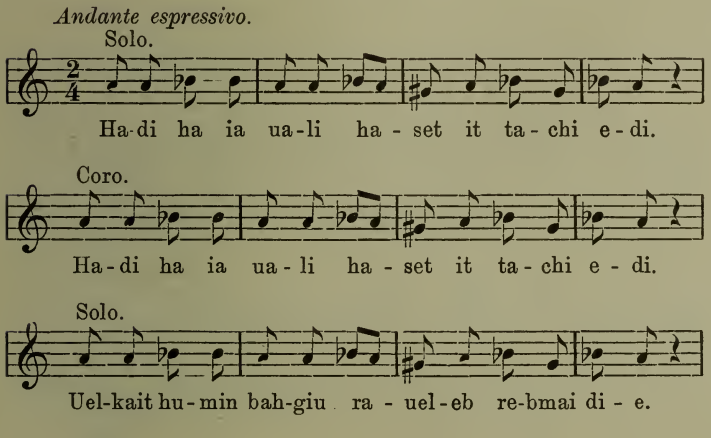


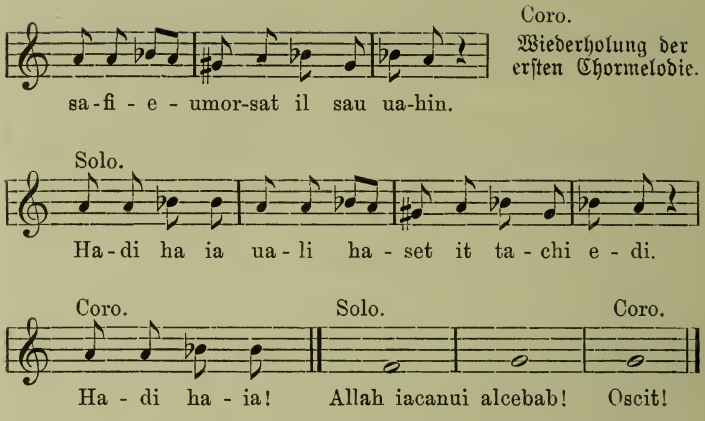
Il primo versetto.

Translation.

„Why, o dove, why dost thou weep? Thou makest me think of the beloved one. Dost thou think we shall return to our own houses, or shall we die in a foreign land?“ The bough inclined towards me, and had a golden cup in its hand. I extended my hand to take it and drink from it; but found its rays in its cheeks. „O brother“, exclaimed she, „with thy brilliant eyes thou prevented the sweetness of my sleep.“ I said to her, „O! why — why dost thou weep? why?“

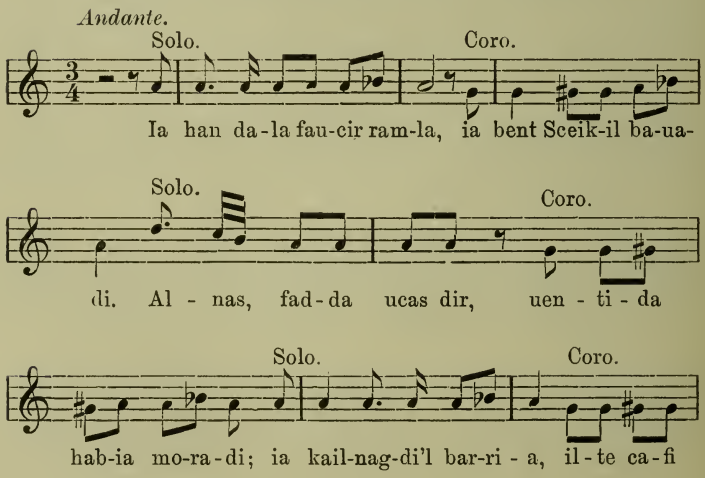
Nr. 277. Beim Rudern.

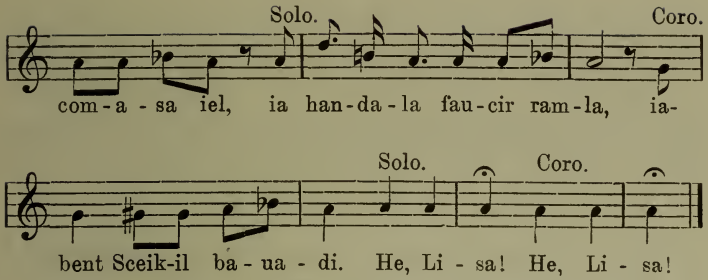




Solo. Direct her, O Sheik, she is the maker of this cap.
Coro. *(Repeat always the first verse.)* Direct her, etc.
Solo. The thread is from Bahgiura, and the needle is bought for one parà.
Coro. Direct her, etc.

Nr. 278. Beim Rudern auf der Talfahrt.

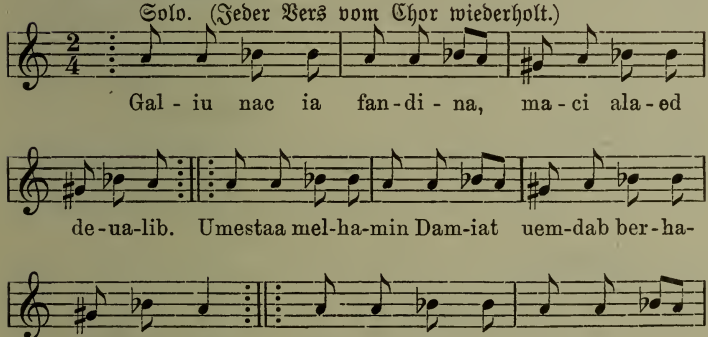




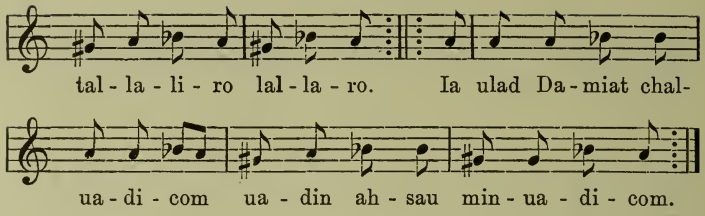
Solo. O Handala on the sand.
Coro. O daughter of the Sheik of Bauadi,
Solo. The men are silver and tin;
Coro. And thou purest gold, O my will.
Solo. O mares of the Nagiadi of the Desert.
Coro. Noble races are found among you.
Solo. *(Da capo with other additional verses, which nec nominanda sint in nobis.)*
Coro. *(Repeat the same.)*

Nr. 279. Beim Rudern auf der Talfahrt.[1])

Andante espressivo.

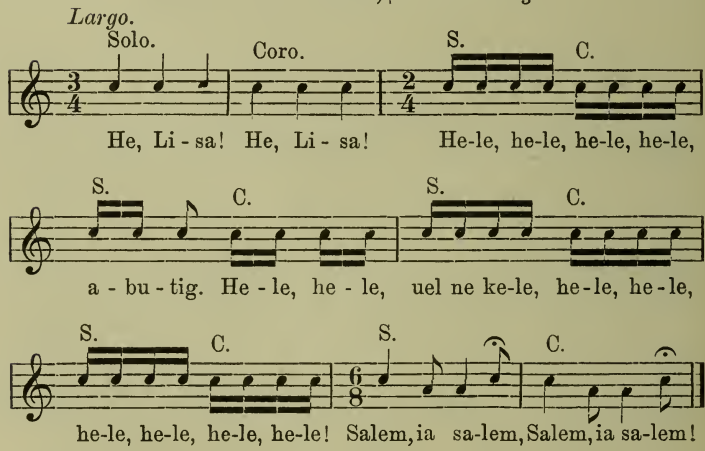


1) Der Herausgeber bemerkt hier: This following is connected with the last, as it is sung to the same air.



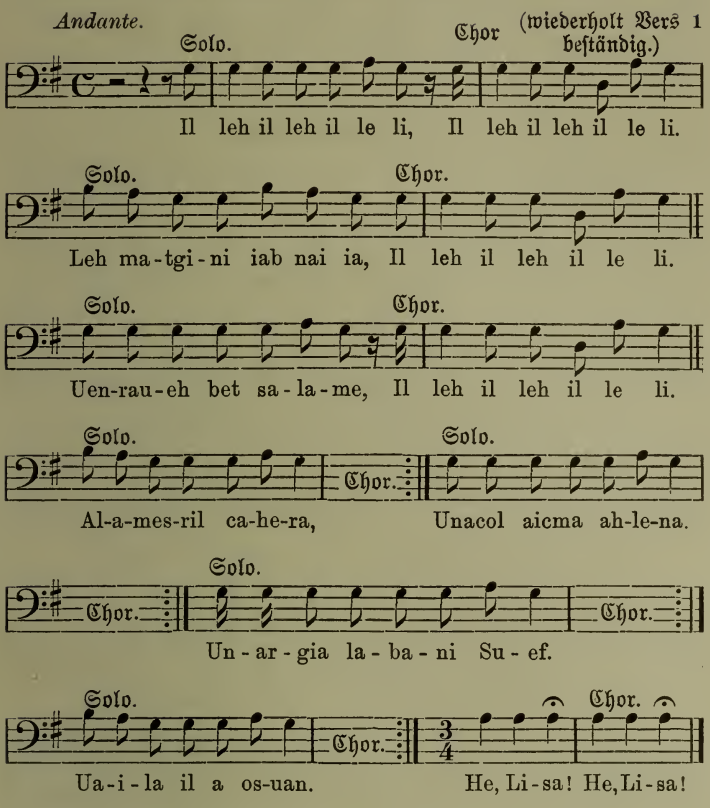
Solo. And thy pipe, O our Lord, walks on the wheels.
Coro. *(Repeat always the first verse.)* And thy pipe, etc.
Solo. Its director from Damietta, and its commander from Rosetta.
Coro. And thy pipe, etc.
Solo. O sons of Damietta, how is your valley? — Our valley is better than yours.
Coro. And thy pipe, etc.
Solo. And why don't you come, O my sister? — tallalliro lallaro!

Nr. 280. Beim Wechſeln der Segel.



Anſcheinend ſinnlos bis auf die Namen: Liſa, Hele, Abutig und Nekele; die beiden letzten bezeichnen nach Angabe des Herausgebers Dörfer in Oberägypten, Liſa ein ſchönes Mädchen. (Vergl. oben S. 218.)

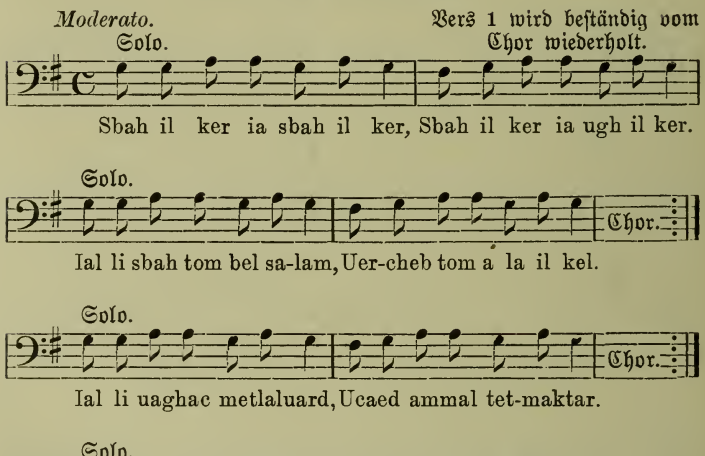
Nr. 281. Beim Rudern in der Nacht auf der Talfahrt.



Illeh, Illeh, Illeli!
Why don't you come, O girl?
And we go in peace,
To Cairo, the oppressor,
And we will see the beloved ones.
And we eat bread with our families.
And we will come back in peace
To Beni Suef,
And to Osuan.
He, Lisa!

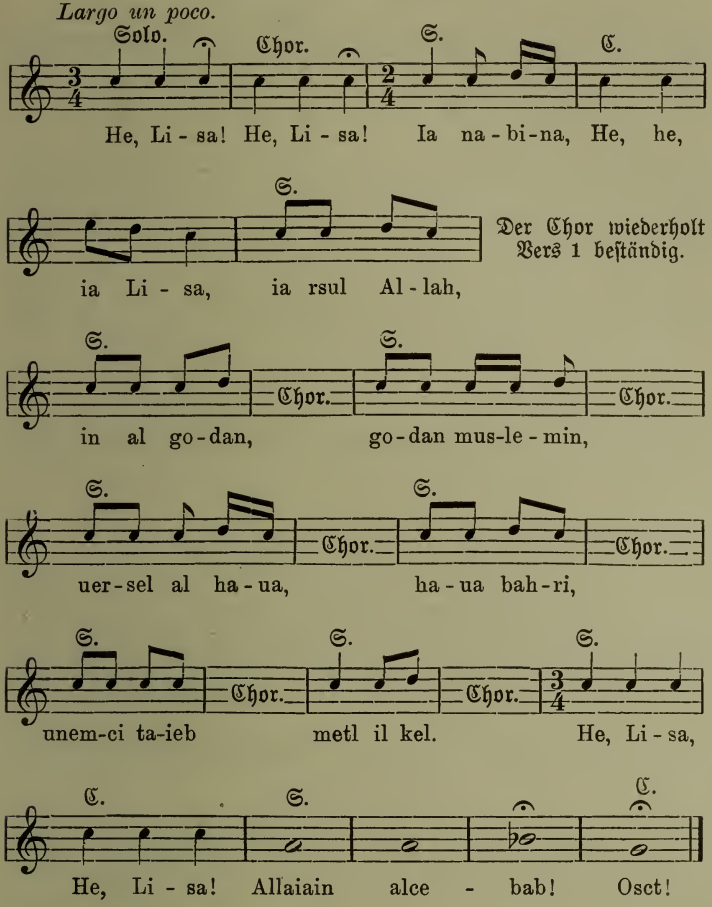
Jede Zeile wird vom Rais vorgesungen und von den Matrosen wiederholt. So auch bei den folgenden Nummern. At the end the leader of the choir cuts short his solo, without any finale, or he says: Allah Iainuciabab! (God help the youths.) The others answer: „Oscit!“ (live.)

Nr. 282. Am Morgen.



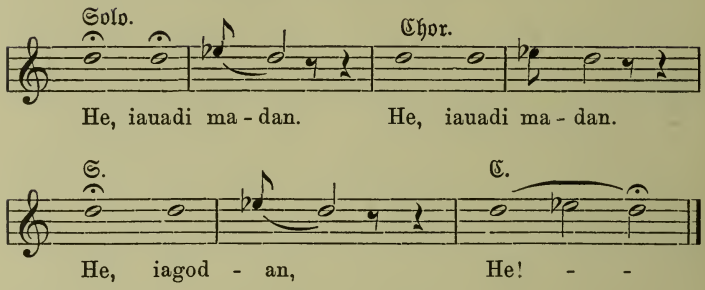
Good morning, O good morning, good morning; O face of goodness. You who have come safe to the morning, and ride on the horses. Thou who hast cheeks like roses, and art cheering up thyself. Brother, give me the glass to look at the crimson roses.

Nr. 283. Wenn das Boot auf eine Sandbank aufgelaufen ist, und die Schiffer es frei zu machen suchen.



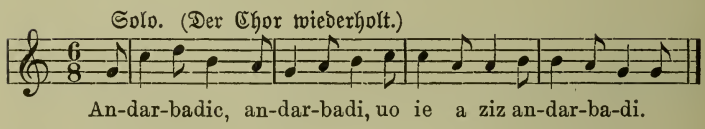
He, Lisa! O our Prophet, o Prophet of god, help the youths; the Mussulman youths. Send us the wind, the north wind, and let us walk fast, like horses. He, Lisa!

Nr. 284. Wenn sie das Tau um ihre Nacken schlingen, um das Boot zu ziehen, schreien sie:



Solo. He, O valley of Madan!
Coro. He, O valley of Madan!
Solo. He ee!
Coro. *(The same.)*
Solo. God preserve the brave,
Coro. *(Answer:)* Long life!

Nr. 285. Nubierlied.

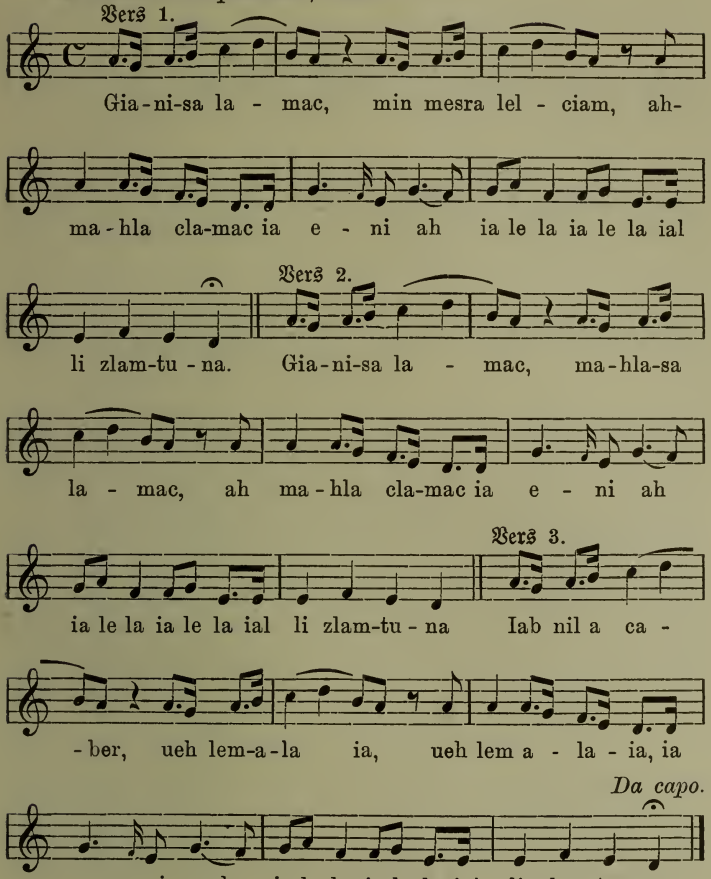


Child, child of dear mother, thou speakest Arabic like the crow of the young cock.

Der Herausgeber bemerkt dazu: This song is sung by the Nubian sailors when they come down from Uadi Halfe to Osuan. The coro repeat always the first verse with the same melody: and the solo also repeats the same melody with different words.

Nr. 286. Chorgesang zur Unterhaltung am Abend.

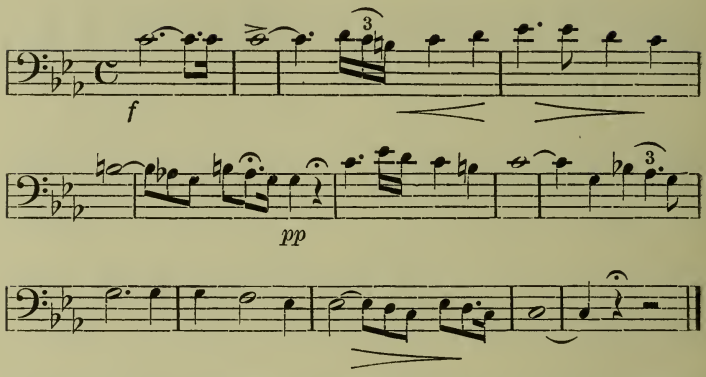
Maestoso con espressione, tutti.



Thy salute came to me from Cairo to Damascus.
O, how sweet are thy words to me!
O, how sweet is thy salute!
O, son of a great people, do me the favour.
O, my eyes; O you, who had oppressed us

V. Europa.

Nr. 287. Venetianischer Gondoliergesang.



Nach Kretschmar (Führer durch den Konzertsaal I[1], S. 191, Leipzig 1888) sind die Lagunenschiffer heute stumm geworden. Aber noch vor wenigen Jahrzehnten sangen sie bei jeder Fahrt, und einer ihrer Lieblingsgesänge, fast ihr stehendes Abendlied, war die Anfangsstrophe von Tasso's „Jerusalem". Franz Liszt verwendete diesen Gesang als Thema einer sinfonischen Dichtung: Tasso, und sagt darüber im Vorwort (s. Partitur, Breitkopf & Härtel): „Wir wählten zum Thema unseres musikalischen Gedichtes die Melodie, auf welche wir venetianische Lagunenschiffer drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode die Anfangsstrophen seines „Jerusalem" singen hörten:

Canto l'armi pietose e'l Capitano,
Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo!

Vgl. auch R. Wagner, Beethoven (Ges. Werke IX, S. 92) und über die Art dieser Wechselgesänge Goethe, „Italienische Reise" (Ges. Werke, Cotta, Bd. XIX, S. 80 f.) und „Über Italien" (Bd. XX, S. 241 ff.). Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. H. Duncker. — Die Melodie eines zweiten Gondolier-Gesanges hat Anton Nägele in den Berichten über die Verh. der kgl. sächs. Ges. d. Wiss., philol.-histor. Kl. LVII (1905 S. 115 abdrucken lassen.

Nummernfolge der Liedertexte

in der II., III. und IV. Auflage.

Auflage			Auflage			Auflage			Auflage		
IV.	III.	II.	IV.	III.	II.	IV.	III.	II.	IV.	III.	II.
1	1	1	37	41	—	73	—	—	109	—	—
2	2	2	38	43	47	74	77	44	110	—	—
3	3	3	39	44	48	75	78	—	111	—	—
4	4	4	40	45	—	76	79	—	112	—	—
5	5	5	41	46	—	77	80	—	113	139	—
6	—	—	42	47	—	78	—	—	114	—	—
7	9	9	43	48	39	79	81	—	115	—	—
8	10	10	44	49	196	80	82	—	116	—	—
9	12	11	45	50	40	81	83	—	117	—	—
10	13	12	46	51	41	82	—	—	118	—	—
11	14	14	47	52	42	83	—	—	119	—	—
12	15	—	48	53	—	84	—	—	120	—	—
13	16	15	49	54	45	85	84	—	121	—	—
14	21	20	50	—	—	86	85	62	122	—	—
15	22	21	51	55	49	87	86	63	123	108	76
16	23	22	52	56	50	88	87	—	124	110	78
17	24	23	53	57	197	89	—	—	125	111	79
18	25	24	54	58	198	90	89	117	126	112	80
19	26	25	55	60	—	91	90	142	127	113	81
20	27	26	56	—	—	92	91	—	128	105	75
21	28	27	57	—	—	93	92	—	129	269	—
22	29	28	58	61	52	94	93	—	130	—	—
23	30	29	59	62	53	95	100	70	131	—	—
24	31	30	60	65	56	96	—	—	132	—	—
25	32	31	61	—	—	97	94	64	133	114	82
26	33	32	62	—	—	98	95	65	134	115	83
27	34	33	63	66	57	99	96	66	135	116	84
28	35	34	64	67	—	100	97	67	136	117	85
29	—	—	65	68	—	101	98	68	137	144	106
30	—	—	66	69	58	102	99	69	138	—	—
31	36	35	67	70	59	103	—	—	139	—	—
32	37	36	68	71	60	104	—	—	140	—	—
33	38	37	69	72	—	105	102	72	141	118	86
34	—	—	70	—	—	106	103	73	142	119	87
35	39	38	71	74	—	107	104	74	143	120	88
36	40	46	72	76	43	108	73	61	144	—	—

Auflage			Auflage			Auflage			Auflage		
IV.	III.	II.	IV.	III.	II.	IV.	III.	II.	IV.	III.	II.
145	121	89	181	154	—	217	190	124	253	233	162
146	122	90	182	155	—	218	191	125	254	235	164
147	123	91	183	156	—	219	192	126	255	236	165
148	124	92	184	157	—	220	193	—	256	237	166
149	125	—	185	158	—	221	194	—	257	238	167
150	126	—	186	159	—	222	195	—	258	239	168
151	—	—	187	160	—	223	196	—	259	240	169
152	—	—	188	161	—	224	197	—	260	241	170
153	127	94	189	162	—	225	199	129	261	242	—
154	128	199	190	163	—	226	201	131	262	243	S. 376
155	129	200	191	164	—	227	203	133	263	244	171
156	130	95	192	165	—	228	204	134	264	245	172
157	131	96	193	166	—	229	S. 274	S. 230	265	246	173
158	—	—	194	167	—	230	205	—	266	247	174
159	140	102	195	168	—	231	206	—	267	248	175
160	141	103	196	169	—	232	209	137	268	249	176
161	142	104	197	170	—	233	—	—	269	250	177
162	143	105	198	171	—	234	212	140	270	251	178
163	132	97	199	172	—	235	214	143	271	252	179
164	133	97[a]	200	173	—	236	—	—	272	253	180
165	—	—	201	174	113	237	217	146	273	254	181
166	—	—	202	175	114	238	218	147	274	255	182
167	—	—	203	176	—	239	219	148	275	256	183
168	134	98	204	177	—	240	221	150	276	257	184
169	135	98[a]	205	178	—	241	222	151	277	258	185
170	137	99	206	179	—	242	—	—	278	259	186
171	145	107	207	180	115	243	—	—	279	260	187
172	146	108	208	181	116	244	—	—	280	261	188
173	147	109	209	182	—	245	223	152	281	262	189
174	148	110	210	183	—	246	226	155	282	263	190
175	—	—	211	184	118	247	227	156	283	264	191
176	149	111	212	185	119	248	228	157	284	265	192
177	150	112	213	186	120	249	229	158	285	266	193
178	151	—	214	187	121	250	230	159	286	267	194
179	152	—	215	188	122	251	231	160	287	268	195
180	153	—	216	189	123	252	232	161			

Register.

(Die Zahlen bedeuten die Seiten. Das Zeichen † weist auf einen Liedertext, das Zeichen * auf ein Notenbeispiel hin.)

Adamaua 384 A[1].

Ägypten, altes: 35, 157, 425 bis 429; Arbeitsverfahren 425 ff.; Backen 421; Keltern 421 A[1]; Netzziehen 193; Rudern 220; Saat- und Dreschgesänge 138†; — neues: 154; Arbeitsgesang 43; Ausgrabungen 176 f.; Bauarbeit 286; Fellachenlied 318* f.; Lastträger 186 A[2]; Handmühle 68 A[2]; Nilschiffer 218, 228, 338, 382 A[1], 447—459*; Pflugzieher 209; Schaukelgesang 327†; Wasserholen 102†; Wasserschöpfen 51, 138† f.

Akkra 225.

Albanesen 340.

Ankerlichten 38†, 215† f., 218†.

Annam, Rudergesang 222.

Andamanesen, Gesang und Poesie 51 f., 348; Tanz 349 f.

Anpassung, gegenseitige 23, 29, 54.

Appenzell, Kühreihen 135† f.

Araber 37 A[1], 66, 131 A[1], 311; Frauendichtung 398; Kaffeestoßen 32, 104; Kameltreiben 131 f.; Netzziehen 193; Prozessionsgesänge 255 A[3]; Schiffsarbeit 218.

Arbeit, begriffliche Abgrenzung 1, 18, 365, 413; Entwickelung 2 ff., 19 f., 435, 437 ff.; festlicher Charakter 431; Intensität 2, 25, 434; mit Kunst und Spiel 413; Organisation 2, 435; psychophysische Natur 2, 21 ff., 422; Quelle der Poesie 358 f., 364; Nachahmung beim Kult 372 ff., beim Zauber 331 f. (s. auch Tanz).

Arbeitsbewegung 21; Elemente ders. 23, 366, 369, 419; rhythmische Gliederung 22 f., 30, 57, 357, 369, 420, 438 f.; Verhältnis zum Tonrhythmus 25, 42, 51 f., 352 f., zum Werkzeug 435.

Arbeitsgemeinschaft (s. auch Bittarbeit) 13 A[2], 26 ff., 32 ff., 38, 45 A[2], 46 f., 49, 54, 67, 76, 83, 90 f., 154, 165, 191, 255 ff., 281 ff., 360, 396; Entwickelung 308, 424 ff.

Arbeitsgeräusche 24 f., 36, 108, 130, 153, 164; rhythmische 25, 381, 420; Nachahmung im Gesang 109, 156, 367.

Arbeitsgesänge 41 f., 43 ff., 52 f., 399, 431; im Kult 371, 375; Anpassung an die Arbeitsbewegung 50, 67, 72 f., 104, 106, 167, 172, 180, 210, 276, 290, 379 A[1], 443; Entstehung ders. 233 f., 359 ff., 420; als Zeichen des Fleißes 44, 61, 424 A[2]; Wirkung 127, 432; zwecks gleichmäßiger Arbeitsbewegung 54, 252 ff.; Regulator der Massenarbeit 308 f.; Dichter 394, 398; Mittel der Propaganda 363.

Arbeitshäufung 53.

Arbeitsmotive 8, 15 ff., 312, 422, 431, 440.

Arbeitsprozesse, komplizierte 11 ff., 418, 423, 425.

Arbeitsrhythmus 23 ff., 28, 109, 130, 361, 390 A³; Bereich 30, 313, 419, 421; Entstehung 420; als disziplinierendes Element 29, 165 ff., 252, 308 f., 424, 427; bei den Naturvölkern 31 ff., 126, 149; Regelung des Kräfteverbrauchs 25, 31, 127, 414; sozialethische Bedeutung 36, 424.
Arbeitsscheu 2 ff., 8, 18 f.
Arbeitsverkettung 29.
Arbeitsverteilung zwischen den Geschlechtern 7 f., 395 f.
Arbeitsweise der Naturvölker 4 f., 7, 18, 126, 357, 365; komplizierte 11 f.; künstlerische 8, 14 f.; langsame 5 A¹, 12 f.; Werkzeugarmut 9 ff., 13, 368.
Arianer, religiöse Arbeitsgesänge 363.
Aristoteles 31; über den Rhythmus 415 f.
Arzt (Medizinmann) 436.
Assyrer, Massenarbeit 429.
Ausgraben 175 ff.
Australier 151; Frauendichtung 398; Gesang 337, 354 A¹; Tätowieren 126 †; Tanz 353 A¹.
Auswendiglernen 337 A.

Babylon, Ausgrabungen 178; Massenarbeit 429.
Backen des Brotes 12, 16, 28, 40.
Bajaderengesang 183 † f., 314.
Ballspiel 326.
Bandainseln (s. auch Letti, Key und Kissar), Kuliarbeit 179; Rudern 227.
Bantu 253; Bittarbeit 258 ff.; Häutebereitung 26, 259.
Barabra, Tanzweise 322*.
Barkarolen 230 †, 460*.
Baronga, Djimo 258 f.
Bassa 35 A³.
Bassonge, Hirsereiben 67.
Bassuto 387 A⁴; Feldbestellung 257; Gerben 259; Mehlbereitung 67; Marschlieder 253; Trommel 382 A¹.
Bastlöselieder 342 f.
Batauana, Marschgesang 254.
Batusi, Mahlgesang 67 †.
Bauarbeit 5 A¹, 29, 44 f., 55, 114 †, 195 ff., 281 † f., 285; Brücken- 167; Eisenbahn- 245, 263, 411 A¹.; Haus- 168 † f., 247 † f., 256, 258 †, 264 † f., 267 A³, 283 † ff., 286, 294, 431; Mauer- 262 f.; Mühlen- 297*.
Baumfällen 47 f., 168 f., 172, 212 A¹, 268, 294, 427.
Baumschleifen 168, 268, 294, 303.
Baumwolle, Hacken der Felder 243 †; Pflücken 244 †.
Bayern, Bittschnitter 304; Schnadahüpfl 305; Zugschlägelreime 195, 198 †.
Bedarfsarbeit 6, 9, 15 f., 437.
Beduinen 36, 128; Gesang beim Melken 128; Reiten 144 † f.; Wasserschöpfen 51 (s. auch Araber, Palästina).
Beiern 343 † f.
Beinringe 39.
Bengalen 68 f.; Bootgesang 443* f.; Kesselreinigen 104.
Bergdamara, Dreschen 154.
Berufsbildung, älteste 436 f.
Beschneidung 126, 333.
Beschwörung 331.
Betschuanen, Kinderarbeit 345.
Bettelhochzeiten 86 †.
Bewegung, im Gegensatz zur Arbeit 1 f., 18, 312, 315, 335; automatische 18, 20, 22, 234, 318, 355; Regelung ders. 22 f., 25, 149; Rhythmus ders. 23, 29 f., 41, 50, 52, 67, 315, 331, 358, 366, 381, 383.

Bewegungsspiele 357, 405; Ballspiel 326; Halmspiel 330†; Porotetéke 326; Radschlagen 325; Schaukeln 326†ff., 343 A¹; Sichelwerfen 331†; Stelzenlaufen 325 (s. auch Kinderspiele).
Bewegungstempo, wachsendes 269, 318, 421.
Bildhauer 425, 427.
Bittarbeit 13 A², 55, 76, 154, 256—310, 424.
Bittschnitter 304.
Blasebalg, doppelter 28.
Böhmen, czechische Arbeitslieder 104†, 113†; Butterspruch 108†; Häckselschneiden 104†; Hopfenpflücken 115*f.
Bohnenschneiden 50, 304.
Boomätscher 211, 232.
Bootzimmern 7, 12, 13, 52, 115, 298, 303, 333, 337 A¹†, 357; -schleppen 48, 172†f.
Borkum, Rammlied 196.
Borneo, Hausbau 267 A³, klingende Grabstöcke 39.
Bornu, Kornstampfen 157.
Bosnien, Bittarbeit 288; Totenklagen 404.
Botokuden, Frauendichtung 398.
βουκολιασμός 150.
Braunschweig, Erntebräuche 305; Rammgesang 200†f.
Brechen des Flachses 12, 24, 36f., 49, 81*ff., 297, 303, 364.
Bremen, Rammlied 201†.
Brunnenlieder 51, 199†f.
Buddhismus 363.
Bukowina, Bittarbeit 293.
Bulgaren 106, 287, 290; Bittarbeit 287; Frauendichtung 405f.; Tanz 40; Teppichweberei 290.
Burlaken 212*f., 232.
Butjadingen, Pfluggesang 146.
Buttern 107†f.
Cambodga, Rudern 221 A¹.
Caraiben, Arbeitsgesang 47.
Celebes 13.
celeuma 220 A², 304.
Champagne, Winzergesang 118†.
Chanties 214†ff.
China 39, 157, 423; Bauarbeit 263†ff.; Baumfällen 166f.; Feldarbeit 265f.; Fischfang 193 A¹; Frauendichtung 398; Musik 422 A²; Pflücken 121†f.; Pflugziehen 209*ff.; Rudern 229*, 221 A², 232, 444*; Schiffsziehen 194*f.; Seidepacken 165; Spiellied 326 A⁴; Stampfen des Getreides 158 A¹; Weben 386.
Chüedreckler 129*.
Claca 287, 292ff.
Corsika, Totenklage 403.
Czechen, Häckselschneiden 104†; Hobeln und Schmieden 113†.

Daktylen 383 A².
Danâkil 52; Mehlreiben 66; Infibulation 126.
Danzig, Schiffsjungenlied 217 A¹; Stauer 171 A¹.
Deboralied 400.
Dengeln der Sensen 37.
Deutschland 37, 87f.; Bittarbeit 304; Erntebräuche 305, 320, 431 A¹; Faßziehen 191†ff.; Flachsarbeit 75ff.; Fuhrmannslieder 146; Handwerk 111f.; Hirsestampfen 159 A¹; Hochzeitsbräuche 405; Kinderlieder 341*ff.; Rammlieder 195†ff.; Schifferlieder 211, 217; winileodes 402.
Dichtersprache 353, 360.
Dienstboten 254, 411 A¹.
Dingo, Fang 151.
Djimo 258.
Drama, Entwickelung des 365, 370ff.
Dreschen 28, 36f., 50, 153ff.,

282; mittels Flegels 155†, 367, 370; Austreten 154f., 368; durch Tiere 138†ff., 149.
Dualla, Kanoefahrt 225.

Edda, Grottasang 58†; Sigurdslied 325†.
Eigentum, Gemein- 35f.; Privat- 15f., 43, 52, 420.
Einförmigkeit der Arbeit 421.
Einzelarbeit 53, 83, 93, 397, 424 A², 431.
emprount 303.
England 214; Frauendichtung 401; Schiffsarbeit 214†ff.; Kohlenschiffer 231†.
Enthülsen des Getreides 157.
Epik, Entwickelung 386ff.; im Arbeitsgesang 69f., 74, 80, 84, 159f., 401; im Tanz 323ff., 386ff.; im Spiel 365.
Erdarbeiten 175ff., 263.
Ermüdung 18f., 21f., 23, 30f.; Vorbeugung ders. 270, 281, 414, 418.
Ernte 49, 77, 115, 268, 275†, 277†, 280f., 287†ff., 292, 294†ff., 298, 303ff., 315, 379, 427; -fest 372, 431.
Erotik 389 A¹.
Erwerbsarbeit 8, 16, 437, 441.
Eseltreiber 144.
Esten 432†; Buttern 107†; Dreschen 154; Feldarbeit 298ff., 300†ff.; Flachsbrechen 82†f.; Mühlenlieder 61††f.; Pfluggesang 143†f.; Schaukel- und Spiellieder 328†f.; Frauendichtung 302, 407ff.
Etrusker 40, 378.

Fabrikarbeit 49 A², 249f., 390 A³, 411 A¹, 439.
Fado 48.
Färben 34, 50, 358 A⁵.
Faröer, Tanzgesänge 324, 387 A.
Faßbinder 25, 110.
Faßziehen 191†.
Feilen 112 A¹.
Feldbestellung (s. auch Hacken, Mähen) 8, 10f., 30, 32f., 44, 49, 115f., 256, 260, 266ff., 281, 287ff., 293ff., 298, 304, 374, 425, 427; Gesänge dabei 241†ff., 257 bis 307†, 407.
Fellachen s. Ägypten.
Ferrero, Hypothese 18f.
Fidschiinseln, Frauendichtung 397.
Filztechnik 11.
Finnen, Bauarbeit 168*f.; Bittarbeit 303; Mühlenlieder 62†ff.; Rammen 207†; Schaukellieder 328f.; Gesangsweise 336f.; Frauendichtung 62†f., 406, 411.
Fischfang 44, 48, 193f., 221 A¹, 314f., 317, 319, 348, 351 A¹, 371, 427f., 431 (s. auch Netzziehen).
Flachsbereitung 12, 74, 76ff., 81, 294, 302f.; Lieder 75*ff., 296*f.
Flechten 9, 11f., 41 A¹, 45, 95†f., 427.
Fleischer 25, 438.
Flöte 39f., 121, 220, 262, 263 A¹, 304f., 325, 333, 334f., 371, 378, 383, 402, 422 A², 431.
Florida, Negerlieder 241†, 249.
Flurzwang 36.
Formosa, Pflanzgesänge 267†f.
Fourier 17.
Frankfurt, Pilotenlied 199†f.
Frankreich, Appell 367 A²†; Bittarbeit 303; chansons à toile 402; Dreschen 155†; Kokonsreinigen 96†f.; Olivenernte 118†; Rammen 205†; Spinnen 91†; Wäschebläuen 105†; Weinernte 118†f.
Frauenarbeit 3, 7f., 12, 16, 33ff., 40, 58, 60, 62, 65ff., 73,

74, 82 f., 93, 97 ff., 102, 104 f., 157, 253 f., 269 A¹, 287, 290, 293 ff., 395 ff.
Frauendichtung 60, 62 f., 69, 74, 84, 122 f., 302, 352 ff., 354 bis 412.
Friaul, Gesang 49 A².
Fröhliche Arbeit 434.
Fronarbeit 55, 257, 262 f., 264 f., 305, 424; in Siam 267; mit Musikbegleitung 260 ff., 263 f., 285 f., 298 ff., 306, 427; Charakter der Lieder 275, 308 ff.; Entstehung 256 f. (s. Bittarbeit).
Fuhrmannslieder 146 † f.
Fußarbeit 368.
Futterstoßen 37.

Galla 35 A¹; Dreschen 154; Feldarbeit 32.
Gangspill, beim Drehen 215, 229*.
Gemeindehäuser 36, 67, 113.
Georgia, Plantagenarbeit 239* f.
Georgien 171; Feldarbeit und Ernte 268* ff., 318.
Gerben der Felle (s. Häutebereitung).
Gesellenlieder 109 f., 255.
Gingubaöl 157.
Gleichtakt 54, 165 ff., 397, 427.
Glöckchen (zum Takthalten) 39, 134, 261.
Gondoliergesang 460*.
Gottschee 401 A¹; Hirsejäten 306; Fuhrmannslied 146 †.
Graben der Brunnen 99.
Grabstock 32 f., 39.
Greyerzerland, Kühreihen 136*.
Griechenland altes: 35, 84, 252, 262; Arbeitsgesänge 50; Backen 40; Keltern 40, 50, 120, 377; Mahlen 58 †, 74; Rudern 220, 222; Stampfen 40, 158; Wasserschöpfen 50, 100 A²; Weben 93; Belegstellen aus Dichtungen: 29, 74, 84, 93, 191 †, 220, 310, 325, 360 f., 399 f.; Lieder zu Spiel, Tanz und Kult 325 ff., 373 f., 375 ff., 417; Flötenweisen 40 f., 310, 326, 382; attisches Drama 378, Lyrik 385 A²; Orchestik 316, 325; Metrik 369; Musik 383 A²; Rhythmus 415 f.; — neues: Schiffer 219 A¹, 232 f.; Spinnen 93 †; Tänze 340 f., 405 A²; Myriologien 403.
Guatemala, Maismahlen 72* f.
Guyana 6 f., 35 A¹; Arbeitsgesang 47.

Haarflechten 126 †.
Hacken 246 † f.; des Feldes 243* f., 258 †, 260, 266 f.; beim Maisbau 268 ff., 271, 274, 287; beim Kohlbau 294.
Häckselschneiden 104 † f.
Hadu 133.
Halmspiel 330.
Hand, zweite 28.
Handmühle 9 f., 36 f., 57, 59, 62, 68, 83.
Handwerk 50, 108 ff., 255, 367, 437.
Hari 173.
Harmonie der Sphären 417 A.
Hausindustrie 95 † f.
Häutebereitung 11, 45 A, 259 f., 368.
Heilsegen 331, 342.
Heldenlieder 69 f., 74, 386, 400 ff.
Helgoland, Schifferlieder 217* f., 232.
Herero, singen den Rindern 128 A; beim Baue 254.
Herzegowina 287, 404.
Hirse, Jäten 306 † f.; Reiben 67; Stampfen 199 A¹.

Hirten 50, 128, 134† ff., 378 A[1], 379 A[1].
Hissen der Segel 214* ff., 245, 454*.
Hobeln 24, 113, 426.
Hochzeitslieder 293 f., 333, 404, 407 ff.
Hohenauer 213†.
Holland 204*, 255.
Holzhauen 358; -holen 253 f.; -fällen (s. Baumfällen); -schnitzen 7, 11; -schleppen 168.
Hopfenpflücken 115* ff.
hortator 220.
Hottentotten, Frauendichtung 397.
Housa 178.
Huppenlieder 342* f.

Jäten des Flachses 75*; der Hirse 306† f.; des Mais 268* ff.
Jagd 7 f., 20, 52, 151 ff., 253, 263, 314 f., 317, 319, 348, 371, 414, 431.
Japan 232, 423; Erdarbeiten 184†, 208; Kuli 184† f.; Gesang der Lastträger 185†; Pferdeführer 147† ff.; Massenarbeit 429 f.; Rudern 220 A[1], 228; Walfischfang 194.
Java 315; Lastenheben 167†, 232.
Jerusalem, Baugesang 114.
Illyrien, Barkarole 230†.
Imlala 119†.
Improvisation 47 A[4], 49, 67, 74, 77, 80, 84, 89 A[1], 90, 114, 128, 141 ff., 158, 163, 167 f., 175 ff., 188 f., 196 ff., 215 ff., 223, 225 f., 235, 264, 281, 284, 296, 318, 323, 337, 361 f., 380, 384, 398, 403 f., 407.
Indianer, Arbeitsweise 7 f., 10 f., 14, 35 A[1], 71 f.; Korbflechten 41 A[1]; Töpferei 399; Kornmahlen 35 A[3], 71 f.; Rudern 222, 442* f.; Erntefest 373 f.; episches Tanzlied 387 A[1]; Frauendichtung 397, 399.
Indien 104, 166, 179 ff., 368 A[1]; Arbeit beim Kult 374† f.; Bittarbeit 266; Mühlenlieder 68† ff.; Handwerk 424 A[1]; Palankinträger 187*; Schiffahrt 46, 219†; Kuli 179 ff.; Wasserschöpfen 102*; Frauendichtung 69 f., 396 A[1], 398, 401 A[2].
Indischer Archipel 221 f.
Infibulation 126.
Instrumentalmusik 52 f., 67, 253, 313, 322, 387; zur Arbeit 40 f., 220 A[3], 221 ff., 225, 261 ff., 285 f., 298, 305, 308, 320, 377.
Intensität der Arbeit 2, 434.
Israeliten, Brunnenlied 99†; Keltern 37, 120 f., 377, 421 A[1]; Lied der Müllerin 58; Frauendichtung 400.
Italien, Weinbau 120 A[1]; Säen 379 A[1]; Totenklage 404.

Kabylen 398; Schleifen 111 A[2].
Kakanda 225.
Kamele, Wirkung der Musik 46; Gesang beim Beladen 132†; Reiten und Treiben 133† f.
Kamerun, Feldbestellung 241.
Kamtschatka, Frauendichtung 382.
Kanoe (s. Boot).
Karawanengesang 254.
Karolinen, Frauendichtung 397 f.
Kaschmir, Feldbestellung 266; Flußschiffer 222.
Kehrreim 79, 83, 93, 158, 162, 165 ff., 203 A[2], 210, 215 f., 256, 305, 307, 337, 346; Figuration der Naturlaute 214, 345.
κελευστής 220.
Keltern 120 f.
Kentucky, Negerlieder 246.
Kesselreinigen 104†.

Keßler 25, 112†.
Keyinseln, Tanz 320.
Kinder 17 f., 23, 324, 341; =arbeit 247, 282, 262, 324* bis 333; rhythmische Bewegungen 376 A[1]; =lieder 325† ff., 381, 384; entstanden aus Arbeitsliedern 48, 91, 97, 117 A[1]; Nachahmung von Arbeitsgeräuschen 110, 351; Vortragsweise 98, 331; =spiele 326 ff., 328 f., 330 f, 332 A[1].
Kirgisen 371.
Kissar, Ackerfronden 247.
Kiyari 185.
Klagen über die Mühsal der Arbeit 59 ff., 64, 67, 69, 75, 86, 95 ff., 103, 122, 153, 167, 188, 242, 255 f., 271 f., 283 ff., 292, 395.
Klangkörper 39.
Kleinasien 267 f.
Klopfen 353; Gnatuh- 33 f.; Fußboden- 158 f.; Teppich- 28; Tapa- 32, 36; Tuch- 34, 344 A[3]; Wäsche- 106 f.; Weidenrinde 326*.
Klöppelmärsche 95†.
Kneten des Teiges 40, 399, 421, 427.
Kokons, Reinigen 96†.
Körperbewegung, Grundlage des Rhythmus 31, 41 f., 50, 52, 357, 366, 384, 391, 414; der Poesie 365.
Koluschen, Frauendichtung 397.
Kontrapunkt 142.
Koranschüler 337 A.
Korbflechten 41 A.
Korea, Stampfgesänge 153† ff.; Musik 431.
Koseir, Mahlen 68 A.
Kranzbinden 405.
Kredj, Kornmahlen 67.
Krieg, Auszug 48, 253, 371, 400; mit Tanz 314 f.
Kühe, Melklieder 128* ff.
Kühreihen 135* ff.
Kuli 179* ff., 184.
Kultlieder 333, 371, 373, 393.
Kulturepochen, falsche Konstruktion ders. 9.
Kunst 413, 427, 440; bei den Naturvölkern 7 f., 13 f., 414.
Kurland 48.

Lakedämonier 417.
Lastenheben 38, 166, 246† f.; =tragen 44, 142, 185 ff., 208 A[1], 253, 427.
Lausitz, Vorsängerin 90.
Laute, sinnlose 38, 42, 45, 76 ff., 100, 120, 129 f., 140, 158 ff., 166 f., 169, 173 f., 182, 185, 188, 191, 193, 207, 211 ff., 215, 217 f., 227, 230 f., 232, 238, 258, 269, 276, 321, 353, 358.
Letten 60, 106†, 360 A[1], 424 A[2]; Feldarbeit 117†, 298 ff., 302†; Flachsbau 75 A[1]; Spinnen 91; Melken 128† f.; Mühlenlieder 60† ff.; Frauendichtung 60, 407 ff.
Letti, Dreschen 154.
Lhoosai, Baumfällen 166, 232, 358.
Liedertext, dem musikalischen Bedürfnis angepaßt 45, 69, 353, 370; dem Sänger unverständlich 183, 333, 353, 360.
Linoslied 376.
Litauer 105*, 302; Dreschen 155; Hopfenernte 117† f.; Mühlenlied 59†; Weben 94*; Frauendichtung 408 ff.
Livland, Arbeitsgesang 48 f.; Treibgesang der Hirten 134.
Löckler 135.
Lunda, Ölstampfen 157.
Lustmoment in der Bewegung 18, 312, 319, 390, 414, 422; im Klang 39 f., 359, 420.
Lyrik, Entwickelung 384 ff.

Madagaskar 12, 190, 428 A³; Feldarbeit 32 f.; Rudern 226; Zuckerpresse 219 f.; Exorcismus 332 f.
Madeira, Dreschen 139 A¹.
Mago 147.
Mähen 24, 29 f., 49, 268, 275 †, 278* f., 287, 294, 304 f., 330, 373.
Mähren, Flachsbrechen 81* f.
Mahlen 16, 44, 50, 57, 66, 68, 72, 74, 369, 374, 399.
Mahlgesellschaften 35 A, 68 A.
Mahlstätte, öffentliche 35 A¹, 67.
Mais (s. Hacken), Mahlen 72 f., Stampfen 157. Schälen 293, 303.
Malayen 35 A¹, 36, 39, 41, 97 A³, 157.
Mark, Erntebräuche 305.
Marsch, -Lieder 188, 200 A⁴, 252 ff.; -Rhythmus 30, 127, 131.
Maschine 437 f.
Mastrichten 214 ff.
Masuren, Rockenlied 92.
Maurer, Gesang 114.
Mauritius 179.
Melken 28, 128, 149; Lieder dabei 128* ff.
Melodien der Naturvölker 44, 46, 48 f.; 52, 72 f., 347, 352, 354 A¹, 360, 380 f., 382 A, 385, 422; mit wechselndem Text 380.
Metallverarbeitung (s. auch Schmieden) 9 f., 14, 363.
Metrik 49, 415, 357, 366, 368 ff., 379 A¹.
Metrum, Anapäst. 159, 369; Daktylus 155, 221, 369.
Militärische Bewegungen 30, 264.
Mincopie (s. Andamanesen).
Mingrelier, Arbeitsgesang 46.
Mistfahren 295, 300.
Mittelalter 254 † f., 367 A²; Erntebräuche 304; Faßziehen 191; Hirsestampfen 199 A¹; Rammen 201 A²; Frauendichtungen 402.
M'komis 44.
Moba 92, 287 † ff., 330.
Molukken 398, Träger 46.
Mongolen 127.
Mrima, Rudergesang 226.
Mühlenlieder 50, 57 † ff., 83, 364, 366.
Murmeltier, Tanzgesang 151.
Musico-Medizin 390 A³.
Musik 25, 36 f., 308, 313; Entwickelung 381, 388 f.; des Kindes 346 f.; der Naturvölker 42, 52, 249 f., 347, 353 f., 356, 364, 381 f.
Musikinstrumente, Entstehung (320, 333), 381 ff.; — Blasinstrumente: (s. auch Flöte) 363; Hoboe 286; Horn 311, 334, 431; Sackpfeife 286, 290, 298 ff., 340; Trompete 262; — Saiteninstrumente: 382 f.; Balalaika 387; Banjo 250, 332, 336; Geige 127, 305; Gusle 387, 405; Harfe 262; Phorminx 376, 387; — Schlaginstrumente: (s. auch Trommel) 322, 332, 381 f., 383; Castagnetten 339; Cymbel 377 A², 431; Glocke und Schelle 41, 67, 134, 220 A³, 335; Gong 220 A³, 201, 233, 267 A³, 320, 382; Pauke 263 f., 382, 384; Pukuta 52, 349, 352 f., 383 A¹; Tamburin 320, 339, 377 A²; Tamtam 39, 193 A⁴, 221 A¹, 320, 371, 381; Triangel 377 A²; Rassel 262, 382; Zambamba 340.
Musiker, tanzende 334 f. (383).
Myriologien 403 f.

Nadi, naduri 269* ff.
Nähen 30, 45.
Nahrungsmittelbereitung 11 f., 16 f., 35.

Nassau 49, 411 A[1], 431 f.
Naturvölker 4 ff., 7, 9 f., 13 f., 18, 31, 313; Arbeitsmotive 9, 16, 312, 422; Frauenarbeit 395 f.
Neckerei 76 f., 83, 176 A[1], 196, 218, 223, 308, 317.
Necklieder 49, 77 ff., 81 f., 117 f., 189 f., 264 f., 305.
Neger, in Afrika: 8 A[1], 10, 31 f., 36, 257 ff.; Lasttragen 254; Mahlen 66, 434; Spinnen 84 †; Schiffahrt 225, 320 f.; Sänger und Musiker 334 ff.; Frauenarbeit und -Dichtung 66, 84, 398; — in Amerika: 235—251.
Netzziehen 193* f.
Neu-Britannien 222; Kanoegesang 445*.
Neu-Guinea 14; Arbeitsweise 5 A[1]; Rudern 222.
Neu-Seeland 5, 12 A[1], 403 A[1]; Gesänge 337; beim Lastschleppen 194 † ff.; beim Netzziehen 193; beim Rudern 222 † ff., 232; beim Kult 371 † ff.; Ballspiel 326; Tätowieren 124 †.
Neu-Südwales, Fischfang 193*.
Niederdeutschland 110; Spinnen 88 † f.
Niederland, Auswanderungslied 254 † f.
Nilschiffer (s. Ägypten).
Nordamerika, Negerlieder 235 bis 251, 310.
Norden 203 †.
Norderney, Rammlied 202*.
Normandie, Spinnstube 91 †.
Norwegen, Steinarbeiter 170*.
Nubier 458.

Öffentlichkeit der Arbeit 35 f., 67, 113; durch den Schall 25, 29.
Ölbereitung 120 A[2], 303.
Olivenernte 118 †.
Österreich, Faßziehen 191 † f.; Rammen 197* f.; Zapfenstreich 367 † A[2].
Opferlieder 374 ff.
Opossum 151.
Ornamentik 414.
Ostafrika 10, 44; Getreideenthülsen 35; Lastentragen 186, 254, 311; Rudern 225 f.; Tanzlied 323 †; Totenklage 334 †.
Ostfriesland 343; Beiern 343 †; Rammen 201 †, 203 †.
Ostjaken, Tänze 317.

Packen, der Pfirsiche 250; der Seide 165.
Palankinträger 187 ff.
Palästina 126 A[2], 103 A[4], 254 A[3], 284 A[1], 358 A[3]; Bauarbeit 114 †, 283 † ff.; Buttern 107 †; Dreschen 139 † f., 282; Ernte 280 †; Keltern 121 †, 377 A[2]; Melken 128 † f.; Mahlen 68 †; Pflügen 141; Reiten 145 †; Scheren 130 † f.; Schiffahrt 218 †, 228; Treiben der Kamele 132 † ff.; Wasserholen und -schöpfen 103 †, 100 †; Weinbau 120 †; Worfeln 282 †; Frauendichtung 401 †.
Palästra 325.
Palauinseln 222; Frauendichtung 402.
Pantomimen 310, 314 ff., 317, 325 f., 345, 358 A[1], 371 ff., 378.
Papuas, Werkzeuge 5 A[1], 14; Beschneidung 126.
pausarius 220.
Persien, Baugesang 114 A.
Peruaner 12.
Pfeifen, zur Arbeit 72*.
Pferde 127; Fahren 146 †; Lasttragen 147 †; Pflügen 146 f.; Reiten 144 † f.; Ziehen 146.
Pflanzen 399; der Bataten 372 †;

des Ingwers 267†; des Reis 266 f., 326 A⁴; des Safrans 266.
Pflücken 50, 115 ff., 124; der Baumwolle 244†; der Heidelbeeren 345* f.; des Hopfens 116* ff.; der Pfirsiche 250; des Tees 121† f.; des Wegerichs 123† f.
Pflügen 10, 142* ff., 149, 242, 287, 425.
Pflugziehen durch Menschen 209 ff.
Phrygien, Bauarbeit 286.
Pilotenlieder 195* ff., 232, 364.
Plantagenarbeit 235, 239* f.
Plato über den Rhythmus 415 f.
Plätten der Wäsche 249.
Poesie 316, 388; Entstehung ders. 131 A¹, 356, 364 f., 374 A³, 378 f., 389, 394 f., 411; und Gesang 356, 370, 385, 389.
Polynesien 10, 32, 36, 315; Lieder 48; Rudern 222, 421, 445* f.
Pomoć 287.
portisculus 220.
Portugal, Fado 48; Frauendichtung 401, 404.
Pressen 374.
Priester 436.
Produktionsmittel, gesellschaftliche 35 f.
Produktivität und Arbeitsgemeinschaft 27, 427; und Rhythmus 250, 437, 439.
Prozessionslieder 255, 326 A⁴.
Puhwa 173.

Radakinseln, Frauendichtung 397.
Ramme 27, 113; Hand- 159† ff., 163* f., 370; Zug- (s. Zugschlägel) 195† ff.; Dampf- 197.
Ranz des vaches 135.
Raufen und Reffen des Flachses 49, 76* ff., 364.
Refrain (s. Kehrreim).
Reis, Saat 33, 39; Pflanzung 266; Stampfen 159.
Reiten 52, 127, 131, 133, 144† f., 149.
Religiöse Arbeitsgesänge 182, 239*, 363.
Rheinland, Flachsjäten 75*; Weinlese 119†.
Rhythmus, gegeben durch die Arbeit 72 f., 315, 357, 364; durch die Körperbewegung 23, 41 f., 52, 315; beim Tanz 315, 322, 353, 357; physiolog. Wurzel 31, 355 ff., 368, 389, 391 f., 414; psychophys. Wirkung 23, 390, 414, 418, 424, 433; Einfluß auf Tiere 127 f., 149 ff.
Ricardo, Grundrententheorie 10 A³.
Römer 35, 57, 120 A²; Spinnen und Weben 84, 94; Keltern 377; Rudern 220; Sklavenarbeit 310; Saliertanz 378 A¹, 421; Komödie 379; naenia 403; versus Saturnius 379 A¹; Belegstellen aus Dichtern: 27, 84, 94, 376.
Rudern 10, 44 f., 47 f., 220—231, 421, 428, 442—447*, 451*, 456*; mit Musik 39, 220 f., 321.
Rufe bei der Arbeit (s. auch sinnlose Laute) 38, 232; physiolog. Natur 358 A⁴.
Rumänen, Bittarbeit 292 ff.; Totenklage 404.
Rußland 232, 294 f.; Burlakenlied 212*; Flachslied 296* f.; Lastträger 186; Mühlenbau 297* f.; Toloka 294 ff.; Rammen 196, 206*

Sachsen, Heidelbeerpflücken 345; Spitzenklöppeln 95† f.
Säen 30, 138†, 409, 260, 268, 280, 379 A¹, 425.

Sägen 426.
Salomonen 222.
Salzkammergut, Rammlied 198.
Samoa 124, 222; Bootgesang 446*; Tanz 338.
Samojeden, Gesang 360 A¹.
Sänger, berufsmäßige 334 ff., 387, 436.
Saturnischer Vers 379 A¹.
Schadûf 101*.
Schafe, Scheren 131†; Waschen 431.
Schaukelgesänge 326†ff.
Schauspieler 378, 380.
Scherenschleifer 111†.
Scheren der Tiere 131†f., 149.
Scheuern 294.
Schiffsarbeit (s. auch Ankerlichten, Hissen der Segel, Rudern) 46, 214 ff., 228, 245†, 320.
Schiffziehen 194* ff., 228, 231†, 458*.
Schlag- und Stampfrhythmen 24, 26 ff., 32, 36; im Wechseltakt 153 ff.; im Tanz 376, 421; in der Metrik 369 f.
Schlangenbändiger 151.
Schleppen von Lasten 185†ff., 285 f.; von Balken 297*; von Bäumen 166, 244†; von Booten 210 ff.
Schlosser 24, 112 A¹.
Schmieden 113†, 383 A², 424 A¹, 437; Gesellenlied 109†.
Schmiedetakt 24, 26, 28 A¹, 109 f., 363, 369.
Schmuckbedürfnis der Naturvölker 12, 14 f.
Schnadahüpfl 305.
Schneider 109.
Schottland, Schifferlieder 215†f.
Schuster 24, 109.
Schweinehirten 150.
Schweiz 305, 411 A¹; Kinderlied 344†; Kühreihen 135*.
Seide, Verpacken 165.
Seidenzucht 96.
Seiler 50.
Seilziehen 46, 191†, 211 ff., 245, 428 f., 458*.
Senegambien, Erdarbeiten 263.
Seram, Rudern 221, 227.
Serbien, Flechten 97†; Weben 290; Mobenlieder 92, 288†ff.; Spiellieder 328, 330†; Frauendichtung 405.
Siam, Bittarbeit 267; Rudern 227, 232.
Sichel, Schleifen 279; Werfen 331.
Sigurdslied als Tanzlied 325†.
Sklavenarbeit 66 ff., 74, 84, 93, 262, 310.
Sklavenlieder 160 A.
Sklaverei 3 f., 58, 237, 275.
Slaso 142.
Soldatenlieder 252, 367 A².
Somâli 52; Beladen der Kamele 132.
Sothoneger 45; Bau- und Feldfronden 257†; Fellgerben 45 A².
Spanien 219 A¹; Tänze 339 f.; Totenklage 404.
Spiel 413, 437; und Arbeit 5, 169, 309, 312, 330 ff., 370; -trieb 17; -lieder 325 f., 328†ff., 347*, 397; entstanden aus Arbeitsliedern 326 A⁴.
Spinnen 8, 12, 49 f., 53, 84†ff., 287, 294, 402; Charakter der Lieder 92.
Spinnstuben 49, 53, 87, 91, 95 A², 386.
Spitzenklöppeln 95†f.
Spottlieder (s. auch Necklieder) 401, 407, 411 A¹.
Sprache, Entwickelung 356 f., 359, 360 A¹.
Sprachlaute 232, 358.

Sprachrhythmus 52, 353, 356 ff., 366, 390.
Stammesgewerbe 11.
Stampfen 368; der Durra 35 A¹; der Erde 159 † ff., der Erdnüsse 157; des Getreides 35, 39, 157 f., 427, 434; der Hirse 159 A¹, 261 A¹; des Kaffees 32, 36, 104; des Lehms 345; des Mais 35 A¹, 157; des Mandiok 35 A¹; des Pflasters 24, 27, 34, 163* f.; des Reis 36, 47, 158, 262 A¹; des Soma 374 f.
Stauer beim Holzhandel 171 A¹.
Steiermark, Melken 128* ff.
Steinarbeit 170* f.
Steinzeit 12.
Stellmacher 109.
Störarbeit 69, 109 A¹.
Sträflingsarbeit 310 A¹.
Strohschneider 105 † f.
Suaheli, Bittarbeit 241; Bootbau 114 †; Haarflechten 126 †; Lastträger 187 †; Schaukelgesang 327 †.
Sudan 39; Baufronden 262; Färberei 34, 36; Fußbodenklopfen 164 f.; Kornmahlen 67 †; Spiel und Arbeit 371.

Tabakfabrikation 249.
Tätowieren 14, 124 † f.
Taheiti 47 f.; Barosang 151 † f.
Taktierung, künstliche 38, 51, 223, 320.
Talka, talkus 298, 303.
Tanz 5, 18, 44, 46, 258, 313, 357; Erklärung 18 ff., 316, 358 A¹; und Arbeit 33, 44, 47, 154, 176 A¹, 261, 304 ff., 312 ff., 319 ff., 371, 421; als Aufführung 314, 324; beim Kultus 333, 339, 371, 376, 378, 417; sozialisierende Wirkung 319 f., 415 A¹; -lieder 46 f., 76 f., 159 A¹, 183 † f., 322*, 338, 349, 384, 397, 400; Charakter ders. 47, 320 f.; epische 323, 387 A¹; lyrische 384 f.; als Zauberlieder 319, 400.
Tänzer, berufsmäßige 183 † f., 385, 436.
Tätigkeit (im Gegens. z. Arbeit) 1, 5 f., 18, 312 f., 315; -strieb 17 f.
Tausch, Abneigung gegen 15 f.
Technik der Naturvölker 6, 9, 11 ff., 31, 418 f., 423, 425; Entwickelung 435 f.
Teigkneten 40.
Temo 259.
Tennessee, Negerlieder 247.
Teppichweber 290 † f., 292, 439 A.
Thessaler 417.
Thongskad 142* f.
Thünensche Theorie 10 A³.
Tibet, Feldarbeit 142*.
Tiere 317; Wirkung der Musik 46, 127—153; auf Büffel 139; Kamele 127, 131 ff.; Kühe 129, 136; Ochsen 139 f., 142 f.; Pferde 144 ff.; Schafe 138.
Timor, Arbeitsgesang 47.
Timorlaut 321.
Tischler 24, 109, 113, 425, 432.
tlaca 287.
Toloka 294 f.
Tongainseln, Gnatuhschlagen 33 f.; Rudern 222, 445*.
Tongkin, Rudermusik 220; Bittarbeit 247.
Tonmalerei 76, 108, 110, 193, 386, 399.
Tonrhythmus 24 f., 359, 367; incitative Wirkung 25, 40, 153, 420; und Metrik 367 f.; und Musik 367, 381.
Töpferei 8, 10, (184), 368, 399.
Totenbestattung 15, 321, 333; Klagelieder 334, 402 ff.
Totowaka 172 ff.

Trägerlieder 46 f., 185 ff., 254, (427 f.).
Tragsessel 187 ff.
Tränken 100 A², 132, 137* f.
Traubenlese 118 † f.
Treibgesänge 133 † f., 146; für Esel 144; Kamele 46, 133 f.; Kühe 135; Maultiere 142; Ochsen 46, 138; Schafe 137* f.; Schweine, Ziegen 150.
Treideln 420 (s. Schiffsziehen), 210 ff., 428, 440.
Treten 368; der Blasebälge 427; des Getreides 154, 312; des Lehmes 154 A, 345, 368; des Teiges 368, 421; der Trauben 37, 39, 50, 120 f., 368, 376 † f., 421; der Wäsche 29, 368.
τριηραύλης 220.
Tripolis 66.
τριχίς 151.
Trommel 39 f., 52, 165, 221 f., 225, 233, 253, 261, 263, 286, 304, 311, 321, 323, 333, 334 f., 367, 387 A¹, 422 A², 431; Entstehung 381; -lied 367 A².
Tsche-Kiang, Teepflücken 121.
Tschuktschen 360 A¹.
Tungusen 360 A¹.
Tunis, Rammen 163*.
Türken 287, 289.

Ubu 48.
Übung 23 f.
Unyamwesi, Abschiedstanz 323 †.
Upolu, Gesang 380.
Ussukuma, Arbeitsgesang und Tanz 44, 320.

Varo 151 † f.
Venedig, Gondoliere 460*; Rammer 205 †, 433.
Vielweiberei 12.
Viti 222.
Vogelfang 428.
Volksdichtung 63, 86, 164, 361, 385.
Volkslied 88 f., 361, 385, 403; als Arbeitslied 50, 60, 80, 109, 112, 127, 195 f., 200 A¹, 295, 300, 303, 394; entstanden aus Arbeitsliedern 43 A², 121, 141, 380, 394; als Frauendichtung 405, 408.
Vorsänger 45 f., 47, 54, 60, 80 f., 84, 90 f., 163, 168, 173 ff., 176, 178, 180, 183, 195—208, 214—218, 226, 228, 235, 238, 243, 245, 248, 254, 270 ff., 281, 283 f., 306, 320, 323, 329, 336, 351, 360, 378, 444 ff.; zugleich Vorarbeiter 54, 245, 275, 365.

Wächter 50.
Walfischfang der Japaner 194.
Wallfahrtslieder 255.
Walker 368, 378 A¹, 421.
Wandergewerbe 104, 111, 290.
Wanderlieder 254 f.
Wanyamwesi, Feldbestellung 261 † f.; Reiselieder 254 A⁷; Frauendichtung 401.
Wäsche, bläuen 27, 37, 105 † f., 317, 427; stampfen 29 A¹, 368.
Wäscherinnensang 248 † f.
Wasegua, Maisstampfen 157.
Wasserbauten 196, 197 A², 204 A¹, 263.
Wasserholen 102 †, 253, 402.
Wasserschöpfen 50 f., 98* ff., 149; durch Treträder 101*; durch Schaduf 101 †; durch Schöpfeimer 99 †; und Schöpfrad 140, 149.
Weben 8, 11 f., 24 f., 93 f., 109, 287, 374, 427; Lieder dabei 50, 94*; von Teppichen 290 † f.
Wechselgesang 47, 54, 77, 80, 89 A¹, 139, 142 f., 145, 223, 281, 285, 305, 321 f., 360; dramatisches Element 365, 378.

Wechseltakt 25 f., 33 ff., 54, 153 ff., 397, 427.
Wegebau 167, 285 f.
Weidenflöten 326.
Weinlese 118 † f., 268, 287.
Weinbergsgesänge 119 f., 376.
Wenden, Spinnen 90.
Werkzeuge der Naturvölker 9 ff., 13, 31, 368, 419 f., 423, 425; Entwickelung 368 f., 418, 435; Gebrauchsteilung 436; rhythmischer Klang ders. 24, 32, 34 f., 36 f., 81, 367, 381, 420; Verzierung ders. 8, 14; als Projektion der Gliedmaßen 419 f.; Herrschaft ders. über die Arbeit 435, 439; als Musikinstrumente 381 f.
Westafrika, Träger 190 f.; Rudern 225.
Westfalen 49; Bastlöselied 342* f.; Flachsreffen 76* — 80; Spinnen 85 † f.
Wetteifer bei der Arbeit 29, 87, 90, 120.
Wettstreit im Gesange 120.
Wetzen 37, 276, 279*.
Wiegenlieder 126, 341* f., 400.
Winzerlieder 118 † f.
Wollewaschen 50.
Worfeln des Getreides 25, 282 †.
Wotjaken, Gesang 360 A[1].
Wundsegen 127.
Wustrow, Deichbau 197 A[2].

Zählgeschichten 86 † ff., 95, 118, 139.
Zahlwörter 38 A[1], 199.
Zanzibar, Lastträger 186 f.; Bootgesang 226.
Zapfenstreich 367 A[2] †.
Zauber-Lieder 61 †, 108 †, 128; -Sprüche 331 ff., 399 f.; Wirkung 149, 432 f.
Zeit, Einteilung ders. 5, 237; Arbeitszeit 2, 6; Mahlzeit 6, 237; -Maß 23.
Ziegelstreichen 368, 427.
Zimmermaler 432, 434.
Zimmermannsarbeit 24, 27, 38, 48, 113, 208 A[1], 425.
Zuckergewinnung 219.
Zulu 254.
Zuni 399.

WELLCOME

Bilderanhang

A. Gallafrauen auf Reibsteinen Korn mahlend. (Vgl. S. 57.)
Nach Paulitschke, Ethnographie Nordost-Afrikas.

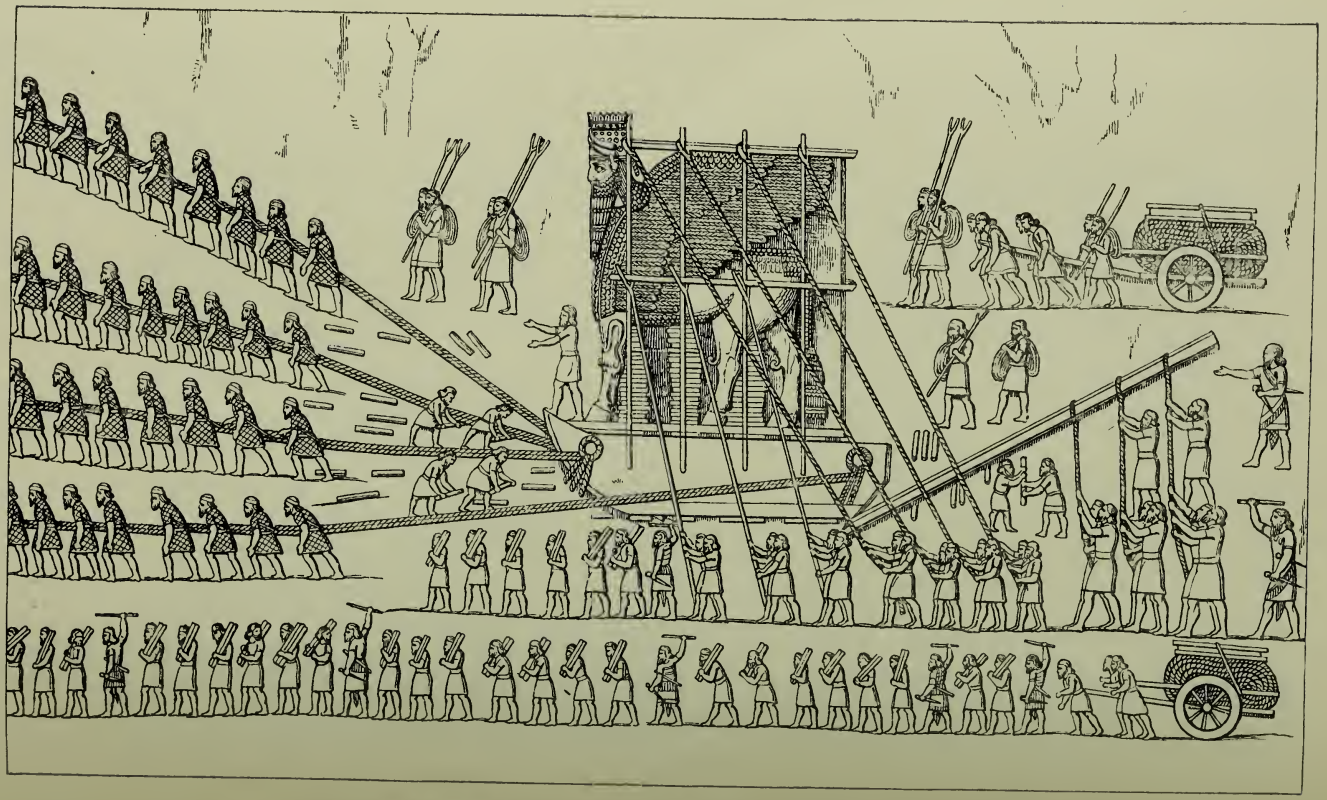
B. Frauen aus Palästina, mit der Handmühle Mehl mahlend.
(Vgl. S. 57 und 68.) Nach einer Photographie.

Brotbacken mit Flötenbegleitung im alten Griechenland. (Vgl. S. 10.)

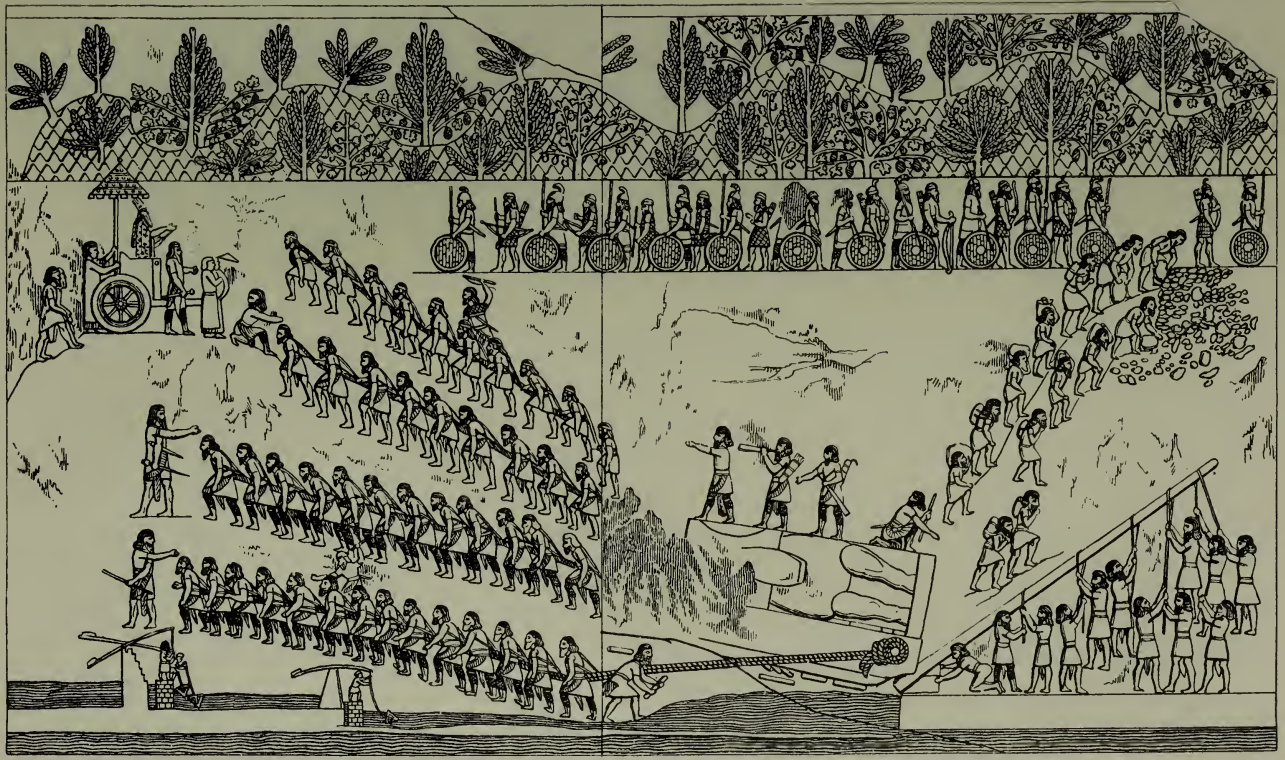
Nach einer Terrakottagruppe im Louvre-Museum photographiert.

A. Koreaner aus Söul, Rübsamen stampfend. (S. 27, 157 f.)
Nach einer Photographie.

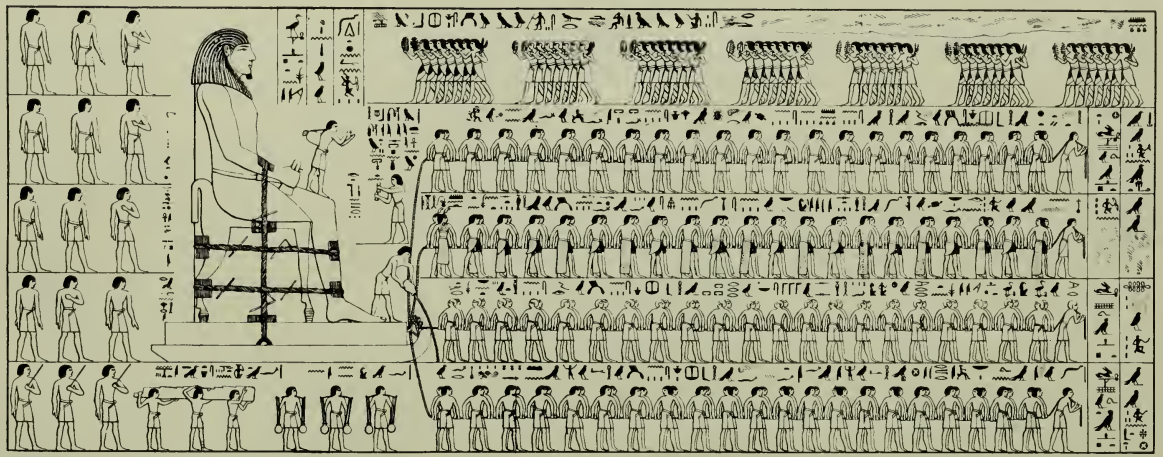
B. Negerfrauen aus Liberia, im Wechseltakt Korn stampfend.
Nach Harry Johnston, Liberia.



Beförderung eines Stierkolosses beim Palastbau Sanheribs. (Vgl. S. 129.)
Relief aus Kujundschik nach Layard.



Transport einer Steinfigur durch Seilzug (vgl. S. 429). Rechts oben Steine tragende Arbeiter, links unten zwei Männer am Schadûf, oben König Sanherib mit seiner Leibwache. Relief aus Kujundschik nach Layard.

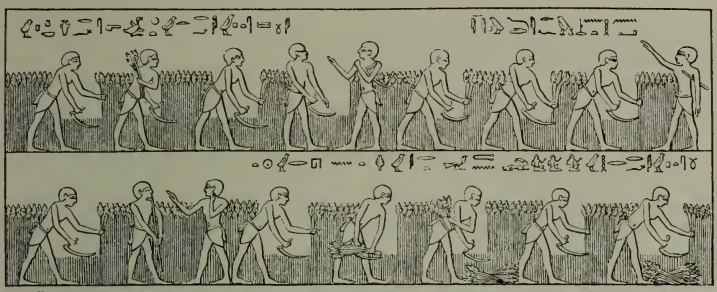


A. Beförderung der 13 Ellen hohen Statue des Dhuthotep durch 172 Seilzieher. Links unten je 3 Wasser- und Walzenträger.
(Vgl. S. 428.)

B. Zubereitung des Flachses durch Schwingen, Drehen und Klopfen.

C. Teigkneten in der königlichen Küche.

D. Schmiedefeuer mit zwei Blasebälgen, die im Wechseltakt getreten werden.

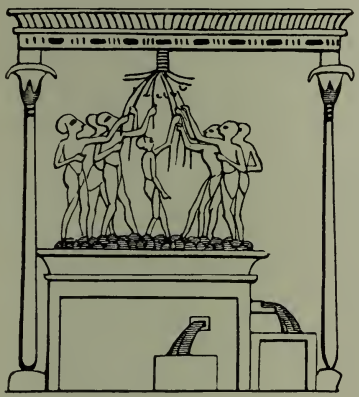


A. Ägyptische Fröner bei der Getreideernte, unter Flötenspiel und Gesang im Takte arbeitend. In jeder Reihe ein Taktschläger, rechts oben der Aufseher.

Aus dem Museum Guimet, nach Vigouroux, Diction. de la Bible.

B. Pflüger und Säer im alten Ägypten, links zwei Arbeiter mit Hacken die Schollen zerkleinernd.

Aus dem Musée du Louvre, nach Vigouroux, Dict.

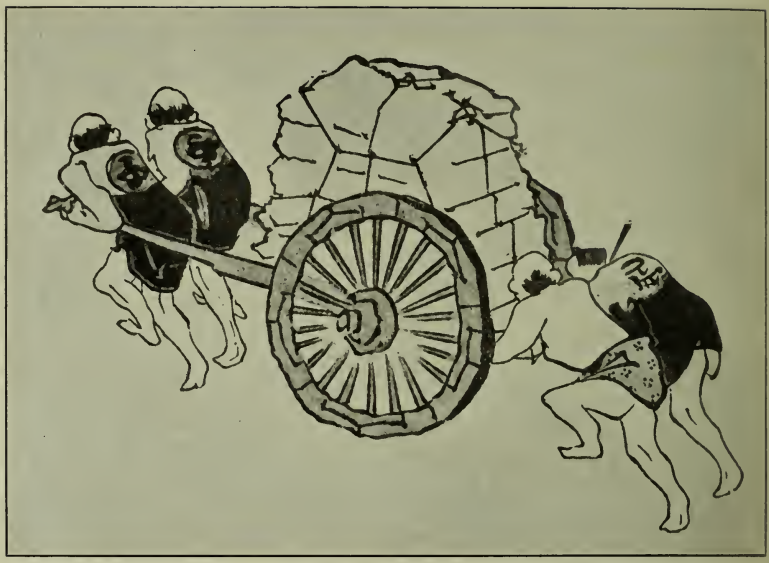


C. Ägyptische Keltertreter. (Vgl. S. 120 f.)

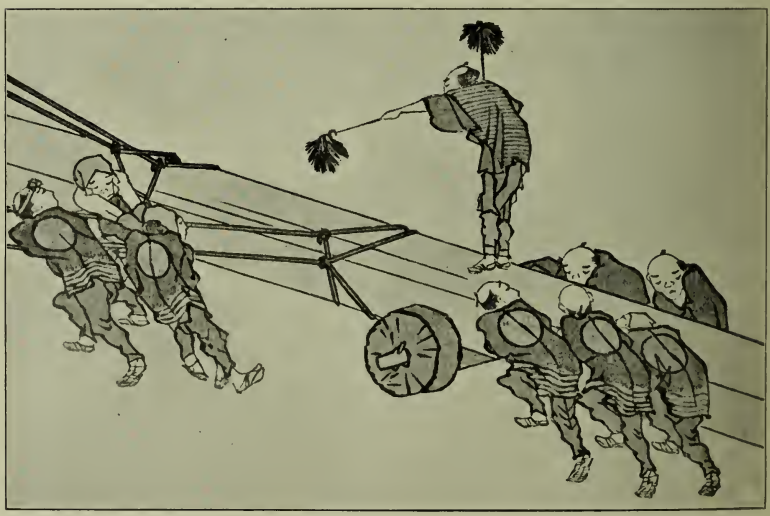
Nach Wilkinson, II.

D. Römische Keltertreter.

Mosaik aus dem Bacchustempel. Nach Wilkinson, II.

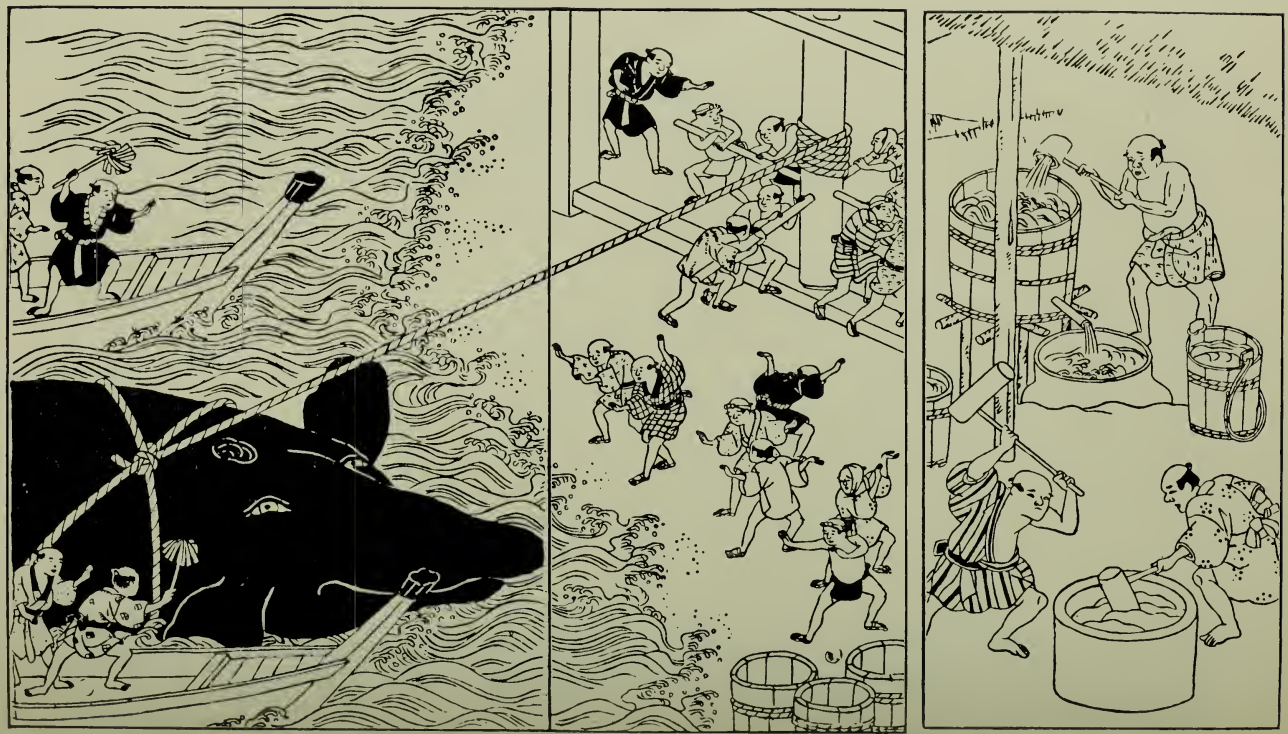


A. Japaniſcher Laſtkarren (niguruma), von Menſchen unter Geſang gezogen und geſchoben. Nach einer Zeichnung von Hokuſai in Tokio.



B. Japaniſche Bauarbeiter befördern Balken nach dem Bauplatz.
Nach einer Anſichtskarte, gezeichnet von Hokuſai in Tokio.

Japanische Bauarbeiter beim Einrammen eines Steines. (Vgl. S. 208.)
Nach Nippon Gakafu, Titelbild.



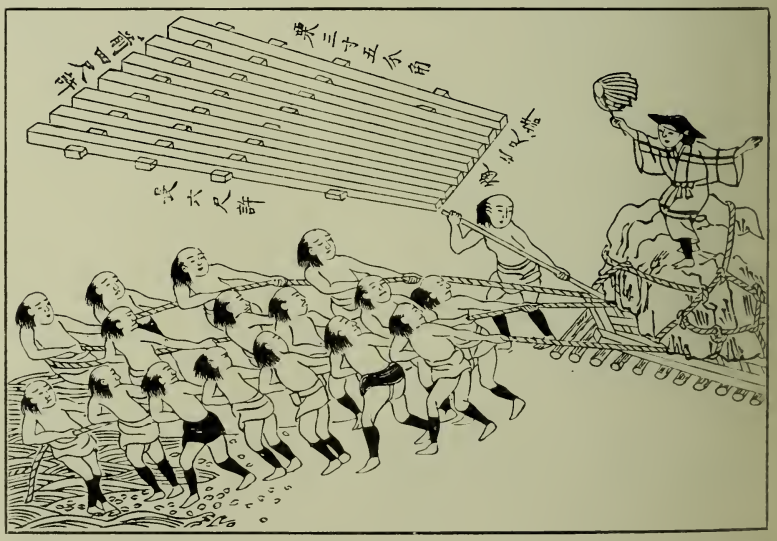
A. Japan. Ein Walfisch wird unter Tanz und Gesang mittels der Spille ans Land gezogen. B. Teil einer Bleicherei in Nara.

Aus dem 1799 erschienenen Werke Nippon Sankai maibutsu Zuye („Bilder aus der japanischen Produktion zu Land und zu Wasser").

A. Blasebalgtreter in einem japanischen Eisenschmelzwerk.
Aus Nippon Sankai maibutsu Zuye.

B. Igorote, den doppelten Blasebalg in einer Schmiede treibend. Nach einer Photographie von der Weltausstellung in St. Louis.

A. Rudern am Drachenfeste nach dem Trommelschlag. (Vgl. S. 220 ff.)
Nach einer chinesischen Federzeichnung aus Thi hoa phan („Das poetische Schiff"), einer Sammlung annamitischer Lieder.



B. Japan. Steintransport beim Bau des Daibutsu-Tempels in Nara (XV. Jahrh.
Aus dem Schakai-jii („Sozialwörterbuch"), herausgegeben von der Keizai Zasschi-scha. Bd. I

Feldbestellung im Gleichtakte unter Trommelschlag beim Häuptling Ngilla in Kamerun. (Vgl. S. 260.)

Eisenbahnbauarbeit mit Musikbegleitung im französischen Sudan. (Vgl. S. 263)

Nach einer Abbildung der „Illustration" Jahrg. 1899

THIS BOOK MUST NOT
BE REMOVED
FROM THE LIBRARY
LF24